

من إحدى الزوايا

العيد الأكبر

يحيى حقي

بعد عشرة أيام من صدور هذا العدد سيشرق على الوطن فجر عيد ليس كمثله عيد آخر ، سنتبادل التهانى ــ مع الصحاب والأغراب معا ــ الأكف تنطق فى حرارة المصافحة بالود والمحبة ، العيون تلمع بالفرح ، القلوب تخفق بعاطفة تجمع بين الثقة والفخر والتطلع للمستقبل وتقديم الحمد والشكر للمولى سبحانه على جزيل نعمته .

فكرة قائد عبقرى بدت أول الأمر كأنها حلم بعيد المنال ، تحولت الى ارقام وخطوط على ورق أزرق ، ثم الى عمل متصل صابر على الارهاق فى أشق الظروف ، التخلق ينمو شيئا فشيئا من الابهام الى الوضوح ، لم يبق فى مصر انسان لم يتتبع هذا النمو بلهفة ، بل سرت هذه اللهفة الى كل ضيف جاء زائرا فنحس ان العالم كله يرقب معنا ما نرقب .

كل مرحلة تمثل مغالبة قوى هائلة بعزم جبار وارادة لا تلين ولا تعرف الهزيمة ، التصميم على التنفيذ فى وجه كل الصعاب ، من مادة وبشر ، من علم وتكنيك ، التصميم على النجاح ، مهما كان الثمن ، مهما كان الجهد ، كأنما انشق عن ضمير مصر عملاق لا يعمل بيديه فحسب بل أيضا بأسنانه وأظافره لنحت صخر وشقه ، وكان من العسير على كثيرين ــ رغم استماعهم لشرح مسهب وتفسير طويل واحصائيات فلكية ــ ان يتبينوا من نشأة الأشتات ونموها كيف تكون صورة المولود حين يخرج للحياة .

فى ١٥ مايو ستتحول الفكرة والأرقام والخطوط والعمل الشاق والعزم والارادة الى انجاز محقق ماثل أمامنا تراه العيون فنحسبه لشدة الدهشة انه وليد يومه ، فحلاوة النصر قد تنسى ما سبقها من قتال مرير .

فى ١٥ مايو يتم تحويل النيل عن مجراه العتيق الى مجرى جديد شق له داخل انفاق فى قلب الجبل ، يا لها من معجزة ! لأن هذا النهر ليس كغيره من الانهار ، لم يكن جريان مائه منذ عرفناه الا جريان تاريخنا واتصاله ، الا جريان الدم فى عروق بلدنا ، مصر هى ابنته وحبيبته ، لولاه لما كانت .. لولاها ما ارتفع الى مصاف الآلهة ولبقى نهرا من الدهماء كانت من قبل لاتطالبه الا بشىء واحد : هو الوفاء ، وفاء النيل عيد ، عوفألليه .. تحتفل الأمة بقياس مائه ، وتنطلق الزغاريد عند استقبال الحيضان الجافة لأول خيط من عبابه ، لم تعرف مصر المجاعة الا حين تدلل وبخل وتخلف

وفاؤه ، من أجل هذا الوفاء غفرت له ميله أحيانا الى العنف والمعاتبة ، يبتلع الجزر ، يهد الجسور ، يقتطع الأرض من شاطىء ليلقيها على شاطىء آخر ، لم تكن تصيب من مائه الا ما يجود به عليها ، لا حيلة لها فى منعه من اهدار أغلب كنوزه فى البحر — وكان من العجيب أن بعض القرى لا تروى عطشها أيام التحاريق الا بشق الأنفس وبجهد شـــديد ، فلا تشرب ان وجدت الماء الا ماء متخلفا فى حفرات من الفيضان السابق ٠

أما اليوم فستطالبه على الوفاء بالطاعـة ، آن الأوان لأن يقلع هذا الجواد الأصيل عن جموحه ، ويتقبل اللجام بين فكيه لئلا يبدد نفعه هباء ، ولا عليه ، فان استئناسه سيزيد من قدره عندنا ومن عرفاننا بجميله ، يكفيه أن سيفارق وادى النيـل شبح الجدب والمجاعة والفقر وأن العـود الأخضر سينبت فى أرض شاسعة بقيت الى اليوم جرداء ٠

سنرقب السد يوم ١٥ مايو بعيون تترقرق فيها الدموع من شدة الفرح، لعل من بينها دمعة مسكوبة تحنانا للنوبة التى قدمت كعادتها عن طيب خاطـر هذا الفداء بالنفس ، كان لابد منه لكى يعم الخير الوادى كله ، شمالا فى مصر ، وجنوبا فى السودان سيظل محياها ماثلا فى قلوبنا ، واعتزازنا بأهلها غير منتقص ، من حسن الحظ ان وسائل العلـم الحديث أعانتنا على انقاذ آثارها لتظل شاهدة على مجدها القديم ٠٠ سنجد النوبة فى مقرها الجديد عزاءها ، انه يعين على تجمع الاسرة بعد تشتت : الرجال فى العاصمة ، النساء والاطفال فى القرية ، أما اليوم فها هى ذى أرض خصبة توهب لهم ، من عمل أيديهم أيضا سينبت محصول جديد وفير ٠

* * *

ما أبلغ الآثار المعنوية والمـادية المترتبة على بناء السد ، ازدياد الثقـة بالنفس ، والخبرة بالعـلوم الحديثة ، انفساح المجال لتفتح مـواهب وكفايات عديدة ، توفر عمالات جـديدة ، ازدياد مساحـة الأرض المنزرعة لتواجه نمو السكان ، ســريان الكهرباء فى الوادى : ضوء يقضى على الظلام وآفاته وقوة تحرك المصانع الجديدة التى ستنبت كالزهور البرية ، ستتحول مصر من بلد زراعى متخلف الى بلد صناعى متقدم تزدهر حضارته وثقافته ، مركز الثقل لن يبقى متشبثا بالعاصـمة ، كأنهـا رأس ضخم على جسم نحيل ، بل سينساب قدر كبير من النشاط بين الشمال وأقصى الجنوب فيشق الصعيد ويوقظه من سباته وتلين خشونته

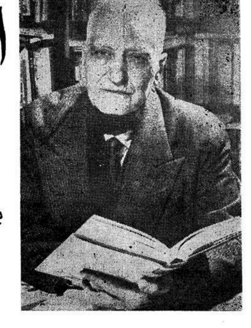
وان كانت القيمة الكبرى للسـد العالى هى أنه عزم وارادة وتصميم من شعب حر متوثب يتطلع فى عزة وكبرياء الى تحقيق آمال الملايين من ابنائه فى رفع مستوى المعيشة والانطلاق للانضمام لركب الحضارة الحديثة فانه يمثل أيضا العمل العظيم الذى تتجمع عليه وحـدة الأمة ، زالت من حوله الفروق بين الطبقات ، الوزير والمهندس والعامل يقتسمون شرفا واحدا لان عاطفة متقدة واحدة هى التى ربطت بينهم ، أتمنى أن يعد سـجل ذهبى بأسماء كل من عملوا فى السد لئلا يأكلها النسيان فان دينهم علينا سيظل مطوقا لاعناقنا جيـلا بعد جيل ٠

ان مصر تثبت للعالم أنها تبنى للرخاء والسلم ، للعمار لا الدمار ، وحين نقف أمام السد يوم ١٥ مايو لن نملك أنفسنا من أن نناجيه قائلين : شكرا لك ، بفضـــلك أممنا القنـــاة ، ومن أجلك رددنا العدوان ٠

والمجلة تشارك السيد الرئيس جمال عبدالناصر فرحته بهذا العيد الأكبر وتقدم أزكى تحيـة الى ضيوفه الكبار الذين سيشاركوننا الاحتفال وفى مقدمتهم السيد نيكيتا خروشوف ، اننا لن ننسى فضل بلاده فى معاونتنا على بنـاء السد ، سيقف الجميع أمام ثمرة طيبة رائعة للتعاون الدولى فى سبيل السلم ٠



العقاد كما عرفته



بقلم:
الدكتور زكى نجيب محمود

تاريخ الفكر هو نفسه تاريخ المفكرين ، فاذا قيل « تاريخ الفكر العربى فى نصف القرن الأخير » ، كان المراد صفوة من ائمة ، وكان العقاد بين هؤلاء الائمة اماما .

ولقد لقيت العقاد أول ما لقيته منذ خمسة وثلاثين عاما أو نحوها ، ولقيته آخر ما لقيته فى آخر اسبوع من شهر يناير هذا العام (١٩٦٤) ، ولم نكن نعلم فى هذا اللقاء الأخير ، أن قد بقى له فى زمرة الأحياء أربعون يوما ، كان اللقاء الأول أيام الطلب فى المرحلة الجامعية ، وكان العقاد عندئذ قد دنا من عامه الأربعين ، يملأ دنيا الثقافة بحضوره ، فلا تغضى عنه عين ولا تستطيع ، ولا تصم من دونه أذن ، وهيهات لها ، فسواء أقبل عليه القارئون أم ادبروا ، أيده الكاتبون أم عارضوا ، فهو هناك يملأ عليهم دنياهم بحضوره ملء العين ملء الأذن ، ولقد كانت عشرينات هذه القرن فى تاريخنا الفكرى عشارا من سنين ، صخبت خلاله أرضنا بجلبة المعارك الفكرية الحادة العنيفة ، وكنا نحن الطلاب عندئذ مشدودى الأبصار موزعى الأسماع بين أصوات القادة فى تلك المعارك الدائرة ، حتى جاء يوم قرانا للعقاد فيه مقالة يقول فيها ان الكمال لا يتحقق له وجود الا فى الأذهان ، وان مهمة هذه الفكرة اذا ما ارتسمت فى أذهان الناس صورتها ، هى أن تهديهم فى طريق السير حتى لا يضلوا سواء السبيل ، وهو قول ربما كان متأثرا فيه بالفلسفات التطورية التى كانت — وما تزال — شائعة ، مثل فلسفتى هيجل وبرجسون ، فكأنما جاء هذا القول منه مخيبا لرجائنا — ونحن بعد شباب شاطح فى سبحات الوهم ، يخلط بين الفكرة وتطبيقها ، ويحسب أن ما يدركه العقل من معانى التسامى قمين أن تخرجه الارادة الثائرة الفائرة بين ليلة ونهار — من عالم الأذهان الى عالم الأعيان ، فقصدت يومئذ الى العقاد فى الجريدة التى كان يحرر فيها ، ولعلها كانت جريدة البلاغ ، وكان اليوم يوما ضاحيا من فصل الشتاء ، ترى ماذا كان يضطرب فى صدرى عندئذ من خواطر ومن مشاعر ؟ أذهبت حقا لأناقشه الحساب فى فكرته تلك التى خيبت رجائى الحالم ؟ أم اتخذت من تلك الفكرة ذريعة أقابل بهـا ذلك العملاق ؟ .. دخلت بهو البناء وسألت عن الرجل اين يكون ، فقصدت الى غرفتـه ، واذا هى غرفة مفتوحة الباب ، ليس فيها الا منضدة بسيطة : فهى مسطح خشبى على قوائم ، واليها جلس العقاد على مقعد بسيط . جلس مديد الجذع مديد الساقين ، ذراعاه مبسوطتان على المنضدة ، ليس أمامه ورقة ، ولا الى جواره كتاب ، الغرفة عارية الأرض عارية الجدران خلو من الأثاث ، فهأنذا وأنا أتعثر بخطاى عند بابها لا أرى الا هذا الرجل يجلس وحـده .. هذا — اذن — هو العقاد ، أذن لى بالدخول ، وأمر لى بمقعد فجلست بجواره لأبدأ بتقديم نفسى ، ثم لم ألبث أن عرضت عليه قضيتى فى لفظ متلعثم النطق لكنه واضح المعنى ، قلت : قرانا مقالتك الأخيرة ،

افيكون معناها ان ييأس الانسان على مدى الدهر من بلوغ الكمال ؟ فقال : وهل يتحقق الكمال لله نفسه الا فى الأبد ، حتى تريده أنت أن يتحقق للانسان فى مسـار الزمن ؟ فلم يكد يلقى على سمعي هذه الطلقة النارية ، التى لم يكن لى بأمثالها عهد ، حتى زاغ بصرى فى ذهول مما أسمع ، فسألته فى تمتمة : كيف ذلك ، وهل يجوز ..؟ فقاطعنى بحدة الغاضب - التى لازمته طوال السنين كلما أحس معارضة لا يرتضيها - قاطعنى بحدة الغاضب ، قائلا : « ما هذا الذى هو عندك لا يجوز ؟ ان الله لو تحقق له الكمال منذ الأزل ، لاكتفى بذاته واستقر وما خلق الخلق الذى خلق ، فكماله انما يكون فى آخر الأبد لا فى أول الأزل ، فى نهاية الشوط لا فى بدايته ... » فتولتنى لحظة صمت ، صافحته بعدها وخرجت من عنده أشد يأسا منى حين دخلت ، لكن يأس الدخول كان صادرا عن سـطحية وسـذاجة ، وأما يأس الخروج فكان حافزا اياى على صحو ويقظة ، ولقـد يعود الباحث الشاك آخر الأمر الى الايمان بما كان قد شك فيه بادىء ذى بدء ، لكنها عندئذ تكون عـودة اليقظ الواعى ، وهذا هو نفسه ما حدث لامامنـا الغزالى ، وهو كذلك ما حدث لديكارت ، ثم هو ما حدث آخر الأمر للعقاد .

لقد كنت قبل ذلك اليوم اتابع العقـاد كاتبا ، فأصبحت بعد ذلك اليوم ألاقيه انسانا ، انهم يقولون ان الاسلوب ينم عن صاحبه ، وان هذا القول ليصدق على العقاد أكثر مما يصدق على أى كاتب آخر ، فقد كانت طريقته فى التفكير وفى الكتابة هى نفسها طريقته فى الحياة ، اللهم الا جانبا واحدا ، رأيته يتمثل فيه انسانا ولا يتمثل فيه كاتبا الا بقـدر ضئيل ، وذلك هو جانب الفكاهة والمرح .. اقرأ العقاد تجد فى كتابته الصلابة والمتـانة والجد ، وهكذا كان العقاد انسانا : صلابة فى الخلق ، ومتانة فى بناء الشخصية وجد فى تناول الامور ، اقرأه تجد أنفة وشموخا وارتفاعا عن الصغائر ، وكذلك كان العقاد انسانا : ترفع عن الرياء ، فما رأيتـه مرة واحدة يتزلف الى صاحب منصب أو جاه أو ثراء ، انه لا يمالىء قراءه ، انه يكتب لهم ما يحب هو أن يكتبه لا ما يحبون هم أن يقرأوا ، انه رجل اذا لم يكن لـه ما يريد ابى ان يريد ما يكون ، هكذا كان العقاد الكاتب والعقاد الانسـان : عبـارته تجىء مسبوكة اللفظ سبكا لا يدع فراغا بين لفظة ولفظة وذلك لان شخصيته نفسها فيها صلابة الجرانيت الذى كان له - فى صباه - مغدى ومراحا وهو فى بلده أسوان .

اننى عندما انتقلت - فى تلك السنين - من عالم المنفلوطى بنظراته وعبراته وحافظ بلياليه سطيحه وبؤسائه ، وجبران بأجنحته المتكسرة أقول عندما انتقلت عندئذ من ذلك العـالم الى عالم العقـاد بمطالعاته ، ومراجعاته ، وساعاته بين الكتب ، فقد انتقلت من ميوعة العواطف الى صلابة العقل ، من القلب الهش الرقيـق الى الرأس الصلب العنيد ، فأحسست نضجا فكريا ينمو معى ويزداد فى خطوات سريعة ، كلما قرأت للعقاد مقالا او قصيدة ، وكنت - آنا بعد آن - كلما قرأت له شيئا ، احاول لقاءه ، كأننى أردت أن أطابق الصورة على أصلها ، فاذا الأصل الحى والصورة المطبوعة على الورق شبيهان متطابقان ، وما ازال أذكر هـذا الخاطر يخطر لى عندئذ ، وانا أزوره بعد قراءتى لقصيدته العجيبة الفـريدة فى تاريخ الأدب العـربى كله ، قصيدة « ترجمـة شيطان » ، أردت عندئذ ان املأ البصر بصورة الرجل الذى كتب هذه القصيدة الطويلـة يترجم فيها للشيطان فيوقفه موقف القدرة والعناد ، لا كما فعل ملتون فى فردوسه المفقود ، ولا كما فعل أى شاعر آخر على طول التاريخ الأدبى من أوله الى آخره ، فهاهنا زراية بالانسان ليس بعدها زراية ، واعلاء وتمجيد للفن ليس وراءه اعلاء وتمجيد ، ولماذا لا يزرى بالانسان وقد شنها على نفسه حربا هوجاء فى الحرب العالمية الأولى . التى ما كادت تبلغ خراب ختامها ويبابه ، حتى كتب العقاد هذه القصيدة كأنما هى لفحة من نار الحرب وغيمة من دخانها ، وانه لجدير هنا بالذكر أنه لم تمض بعد ذلك الا سنوات قلائل حتى ظهرت فى الانجليزية أخت لها ، تنتمى معها الى أسرة من الشعر واحدة ، وأعنى بها قصيدة اليوت « الأرض اليباب » .

وفى قصيدة العقـاد يقول الخـالق لمخلوقه الشيطانى اذ يطوح به من السماء الى الأرض : اذهب وكن محنة للأبرياء ، فاضلل من الناس من تشاء ، وستكون الجحيم مأواك ومأواه ، فهوى الشيطان على الأرض صفر الراحتين ، خاوى الزاد ، فأين يمضى ورحاب الارض واسعة ؟ ان رسالته هى أن يبذر للشر بذوره ، وليست الحيرة هى : أين يجد التربة صالحة لبذر هذه البذور ، كلا ، فلا حيرة فى

ذلك ، لأن الأرض صالحة لبذوره أينما ألقاها ، وانما الحيرة هى : أى أصقاع الأرض يبدأ بها سيرته ؟ وما هو الا أن سخر الشيطان من نفسه ومن رسالته التى هبط الأرض من أجلها ، لما رآه من تفاهة الانسان وضآلته ، وسرعان ما فكر فى مكيدة سهلة ألقاها فأصابت ، وما مكيدته تلك الا أن يوهم الناس بشىء من صنعه ، يطلق عليه اسم « الحق » ثم يقذف به فيهم ويأوى الى الراحة ، فما حاجته الان الى سعى ونشاط ؟ ان هذا « الحق » الخلاب سيكفيه مؤونة التضليل الذى جاء من اجله ، وصدقت فراسته .

فمن أجل « الحق » الموهوم دبت الخصومة بين الأصدقاء ، وبات « الحق » سلاحا لكل من أراد سلاحا ، أيريد الخبيث أن يستر خبثه عن الناس ؟ اذن فليسمه حقا ، أيريد الضعيف أن يلتمس المعاذير لضعفه ؟ اذن فليقل انه ابتغاء وجه « الحق » قد زهد فى الكفاح ، أيريد المعتدى أن يسوغ اعتداءه حتى ينزل سيفه على رقاب الناس بردا وسلاما ؟ اذن فمن أجل « الحق » ما سل الحسام ، نعم انه هو هذا « الحق » الذى جهل حقيقته الجاهلون ، وراحوا ينشدونه فضلوا ، وهو نفسه « الحق » الذى ابتغاه الحكماء ، فلما استعصى عليهم حسبوه سرا تعالى أن يبلغه البشر ، لله ما أعجبه من فخ شيطانى فظيع ! فهذا عبد مستذل ، يقال له ان اذلاله هو « حق » لسيده ، وهذا سيد مفتر طاغية يدعى أن قوته هذه مستمدة كلها من « الحق » الذى يؤيده ، فاذا أزلت عن عينيك الغشاوة لترى هذا « الحق » وجها لوجه وعينا لعين ، فماذا ترى سوى طعام يلهث فى سبيله البطن الجائع ، ومأوى يلوذ به الخائف ، وذهب يخطف الأنظار ببريقه ، فلو شبع الجائع وأمن الخائف ومات صاحب الذهب ، لاختفى من الوجود شىء يسمونه « الحق » وما هو الا تلك المطامع الحيوانية الدنيا ..

الى مثل هذا الجو الفكرى العنيف الصارم عند العقاد ، فى نثره وفى شعره ، خرجنا من ليونة العواطف ومن خلاء اللفظ الا من رنين زائف ، وهكذا أخذت اقرأ للكاتب مرة والتقى بالانسان مرة ، وفى كل مرة كنت أجد الانسان فى أحاديثه هو نفسه الكاتب الناثر والشاعر الناظم ، قوة وصلابة وعمقا وارتفاعا .

وسافرت الى انجلترا للدراسة ابان الحرب العالمية الثانية ، فانقطعت عن العقاد بضع سنين ، حتى حدث لى وأنا هناك أن طلبت منى جامعة لندن أن أشارك فى برنامج أعدته تحت عنوان « العالم العربى اليوم » — كان ذلك سنة ١٩٤٦ — وأرادت بهذا البرنامج أن تقدم صورة وافية عن العالم العربى لمن شاء أن يعلم العلم من مصادره ، واختير لى موضوع الادب العربى المعاصر كما يتمثل فى رجل أختاره ، فاخترت « العقاد الشاعر »لأننى رأيت فى شعره خلاصة للثورة العربية بشتى معانيها ، ففيه ثورة فنية كبرى، كما أن فيه ثورة فكريةجارفة ، وقد حرصت على أن أقدم للسامعين ترجمة شعرية لمختارات من شعر العقاد ، وفى مقدمة المختارات جزء من قصيدته الكبرى « ترجمة شيطان » ، وأحمد الله ان شق هذا الشعر العربى المترجم طريقه — بغير جلبة ولا عناء — الى المجلات الأدبية فى انجلترا أولا ثم فى أمريكا ، فكان شاهدا لى ولمن شاء أن يشهد أننا مع العقاد بازاء شاعر عظيم ، يحتفظ بقيمته فى الترجمة أمام أعين النقاد .

وسمع العقاد بالمحاضرة وبالترجمة ، فما كدت أعود الى مصر عام ١٩٤٧ حتى التقينا بدعوة من صديقه وصديقى المرحوم الدكتور شفيق العاصى — وكان عميدا للدراسة الفلسفية فى وزارة التربية والتعليم — التقينا فى سهرة طويلة امتدت من ساعة الغروب الى ما بعد منتصف الليل ، وكانت تلك الجلسة فاصلا بين عهدين فى علاقتى بالعقاد ، فقد كنت قبلها أتبع وأسمع ، وأصبحت بعدها أصاحب وأعارض فى ود الصديقين ، ذلك أن اختلافات بعيدة المدى أخذت تتباعد بين رأيى ورأيه فى كثير من مواضع الرأى ، ففى تلك الأمسية الأولى دار الحديث من أول الجلسة الى آخرها حول رأيه فى الفلسفة التأملية ، ورأيى ، لاننى كنت قد رسوت بمراكبى فى خضم الفلسفة على شاطىء ارتضيته مطمئنا وما أزال أرتضيه ، وهو رأى مؤداه أن نرفض — من الوجهة العلمية العقلية — كل عبارة ترد فى الفاظها لفظة لا تشير الى مسمى فى عالم الحس والتجربة ، وانه لمن حق الأدب والفن أن يحتضن أمثال هذه العبارة ، وأما العلم والعقل فلا شأن لهما بها ، وأما العقاد الذى كان بدوره قد استقر الى آخر يوم فى حياته على رأى آخر ، هو رأى الفلاسفة العقلانيين الذين يقبلون المفاهيم الذهنية حتى ولو لم يقابلها فى عالم التجربة الحسية مسمى قريب الى عين الانسان ويده .. جادلنى جدالا وجادلته ، واستشهد بكل ما يستشهد

به العقلانيون من حجج يستمدونها من التفكير الرياضي الذى يصدق فى الأذهان بغير ما شاهد من تجربة الحواس ، ورددت عليه بكل ما يرد به التجريبيون العاميون الذين أصبحت منذ ذلك العهد واحدا منهم ، وانتهت الجلسة ـ كما تنتهى عادة جلسات المحاورات الفكرية ـ فلا اقنعنى ولا أقنعته ، لكننا ارتبطنا منذ تلك اللحظة بصداقة فكرية وثيقة العرى .

ومضت بعد ذلك ثلاثة أشهر ، فأخرجت كتابى « جنة العبيط » وفيه مجموعة من مقالات أدبية ، أراد لى الغرور العابث وقتئذ أن أزعم لها فى مقدمة الكتاب أن هذا وحده ـ دون سواه ـ هو نموذج المقالة الأدبية ، التى ليست بحثا ولا تحليلا ولا حجاجا فيه هجوم أو دفاع ، وانما هى مقالات أدبية بالمعنى الذى اراده أرباب هذا الطراز الأدبى من أمثال : مونتينى ـ وأديسون ـ وستيل ، وأما ما تجرى به أقلام كتابنا ـ هكذا زعمت عندئذ ـ فهو أقرب الى فصول تكتب فى مؤلفات ذوات موضوعات قد يكون لها أكبر النفع فى توضيح الأفكار وتقديم وجهات النظر ، لكنها شىء والأدب شىء آخر ، لأن الكتابة اما معبرة عن حالة نفسية ، واما هى اى شىء تريده لها الا أن تكون أدبا .. فكتب العقاد مقالة فى مجلة الرسالة بعنوان « جهنم الحصيف » يرد بها ـ أولا ـ على هذا التعنت الذى لا تبرره شواهد التاريخ الأدبى ، ويشيد ـ ثانيا ـ بالطابع الأدبى الذى وجده فى كتابى ، غير أنه اقترح أن يكون عنوانه « جهنم الحصيف » بدلا من « جنة العبيط » والمعنى المقصود واحد فى الحالتين ، لاننى تصورت الراضى عن حياتنا عندئذ عبيطا يعيش فى جنة موهومة ، وأراد العقاد أن نتصور تلك الحياة جهنما للحصيف .

ومضت بعدذلك سنتان أو ثلاث ، وصدر لى كتاب المنطق الوضعى ، الذى أردت له أن يضع الاساس للمذهب الفلسفى الذى أخذت به ، فلم يفوت العقاد هذه الفرصة ، ليرد فيها على اتجاه فكرى يعارضه ، ونشر مقالا يشيد فيه بالكتاب من حيث هو ، اشادة ربما أسرف فيها فضلا منه ، لكنه عقب عليها بهجمة عنيفة ضد المذهب المعروض ، لأنه مذهب يناقض وقفته الفلسفية مناقضة تامة ، اذ العقاد عندئذ كان قد استقر قراره على ما يسمونه فى الفلسفة بالمذهب العقلانى ، الذى يريد أن يركن فى بناء العلم على بداهة العقل ، على حين أننا بمذهبنا نريد أن نرد العقل نفسه الى شواهد الحس ، فما يحس قبلناه فى مجال العلوم ، وما لا يحس ، أحلناه على مجال آخر من المجالات الكثيرة التى يعتمد فيها الانسان على وجدانه .

ولست أدرى اليوم لماذا آثرت يومئذ الا أرد عليه فى الصحف ، مقالة بمقالة ، وفضلت أن يجرى النقاش فى جلسة خاصة بينى وبينه فى منزله ، ولم يطل نقاشنا هذه المرة لأننا وجدنا أننا نبدى ونعيد ما سبق لنا أن تبادلناه فى أمسية اللقاء الأولى ، وظل على رأيه وظللت .

وحدث سنة ١٩٥٦ ان انشىء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ـ ثم أضيفت اليهما بعد حين العلوم الاجتماعية ـ وعين العقاد عضوا فيه ، وجعل مقررا للجنة الشعر ، التى كنت أحد أعضائها ، ومنذ ذلك التاريخ اطرد لقاؤنا يوم الثلاثاء من كل اسبوع تقريبا ، وفى هذه اللقاءات الأسبوعية المتكررة عرفت العقاد الانسان على حقيقته ، فقد كان لقاؤنا قبل ذلك دائما على فكرة تناقش ، وأما الآن فقد أصبح اللقاء قطعة من الطبيعة الحية ، فيها الجد وفيها المزاح ، وفيها القوة وفيها الضعف ، فيها القسوة وفيها العطف ، واختصارا فقد رأيت الرجل رؤية تشهد منه السطح كما تشهد الأعماق .

رأيت العقاد الذى يذهلك بحضور بديهته وبشدة حافظته ، فانما هو موسوعة منشورة بين يديه ، نعم ان كل قارىء له ليدرك فيه هذا الأفق الواسع الملم الشامل ، لكن قراءه قد يحسبون أنه حين يتنوع هكذا فى معارفه فانما يرجع فى ذلك الى المراجع الكثيرة فى مكتبته الضخمة ، ولا يعلمون أن له من الحافظة الامينة المتأهبة ما يمده بما يشاء من معرفة فى اى وقت شاء ، ولو صدق هذا فى شتى صنوف العلم مرة ، فهو صادق ألف ألف مرة اذا ما كان الموضوع المثار خاصا باللغة العربية وآدابها ، فما هى اللفظة الواحدة التى لا يردها الى أصولها ، ولا يشق لك مشتقاتها ولا يضبط لك رسمها ، ولا يعطيك ظلال معانيها عفو ساعته ؟ وما هو بيت الشعر الواحد الذى تطلب نسبته الصحيحة ولا ينسبه لك على اثر سؤالك ؟ أين هو الموقف الواحد الذى يعرض لنا ونريد أن نعرف فيه هل الأمر الفلانى يجوز فى اللغة أو لا يجوز ، دون أن يكون للعقاد فيه الرأى الحاسم السريع ؟

لقد كانت اللجنة تجرى مسابقات فى الشعر كثيرة ، وتقيم له المهرجانات كل عام ، فكان لا بد لنا ان نراجع القصائد المقدمة لنختار أفضلها ، وكثيرا ما كانت هذه القراءة تتم أمام اللجنة مجتمعة ، حتى نتبادل الرأى فى حينه ، فماذا أقول فى يقظة السمع ودقة التتبع عند هذا الرجل العجيب ، فلم يسأم مرة واحدة ، حتى ولو كان الشعر المقروء مما يبعث على السأم ، لأنه كان جادا صارما فى كل عمل يتولاه ، فاذا كان ها هنا ليقضى بين المتنافسين، فلتكن له يقظة القاضى النزيه ، وكم الف لفتة ذوقية أفدتها من الاستماع الى تعليقاته على الشعر المعروض ، لأنه لم يكن ليرضى لنا أن نرفض قصيدة الا اذا قلنا لماذا نرفض ؟ وفى ابداء الأسباب يتبين الناقد الذواقة الأصيل ، اذ ما أهون على العابث أن يقول : هذا حسن أو هذا ردىء ، عاجزا عن بيان العلة فى حسن الحسن وفى رداءة الردىء ، لكن العقاد يقبل ويرفض ثم يبدى الأسباب ، وليس من الناس من لا يعرف موقفه الصامد العنيد فى لجنة الشعر من الشعر الحديث ، وانى لأذكر كيف أثير الموضوع فى اللجنة بعد تكوينها بقليل ، وذلك حين أرادت اللجنة أن تراجع ما قد نشر من الشعر فى الصحف أو أذيع فى الاذاعة فى مناسبة العدوان على بورسعيد ، لكى تكافىء وتنوه بالمجيدين من الشعراء ، فأخذنا نجمع الشعر المنشور كله ، وقسمنا أنفسنا أربع لجان فرعية ثنائية الاعضاء ، اتدور الحصيلة المجموعة كلها على تلك اللجان ، فتنظر فيها كل لجنة مستقلة عن سائر اخواتها ، فاذا اجتمع الرأى على حكم واحد، فيها ، والا فاللجنة بكل اعضائها تنظر فى مواضع الخلاف ، والحق انى قد أفدت من هذا الموقف ومن أشباهه الكثير بعد ذلك فائدة عظمى تمس نظرية تقدير الجمال الفنى فى الصميم ، اذ كثيرا ما يرد على الخاطر سؤال ، هو : أ اذا كان الأمر أمر ذوق فردى صرف ، فهل نأمل فى اجتماع الناس على رأى واحد فى موضوعات الفنون ؟ فجاءت هذه التجارب العملية - بالنسبة الى - حجة قاطعة على امكان الاتفاق على الجيد وعلى الردىء فى معظم الحالات ، وأعود الى تلك اللجان الثنائية التى ذكرتها ، فاقول اننى انا وزميلى الأستاذ على أحمد باكثير ، قد انتهينا الى ترتيب تنازلى للقصائد فجعلنا الأولى قصيدة من الشعر الحديث - لا احسبنى الآن حرا فى اعلان اسم صاحبها - فلما جاءت ساعة مقارنة احكام اللجان الفرعية بعضها مع بعض ، وجدنا عجبا ، اذ وجدنا أن ترتيب الأسماء فى قوائم اللجان كلها متطابق ، الا استثناء واحدا ، هو الاسم الذى وضعناه نحن فى رأس قائمتنا ، ولو حذف ، كانت كل قائمة ككل قائمة أخرى بغير اختلاف ، لكن هذا الاتفاق العجيب فى الرأى الذوقى سرعان ما زالت عنا دهشته ، ليدور النقاش حول أمر آخر أهم وأخطر ، وهو : هل يقبل الشعر اذا تخلى الشاعر عن تقاليد هذا الفن الأدبى الموروثة على السنين ، من وزن وقافية ؟ ها هنا امتد بنا النقاش ساعات طوالا ، وموقف العقاد من رفض هذا الشعر السائب ، صلب ، لا يلين ، وحجته انه اذا كان لكل لعبة قواعدها التى لا تجوز بغيرها ، أفلا يكون للفن قواعده ؟ ثم ما عيب النثر الفنى اذا ما الحق هؤلاء الناثرون أنفسهم به ؟ ... وآخر ما وصلت اليه مناقشاتنا من نتائج فيها التحوط والتسامح ، هو أن نقرر أن معيار القبول والرفض انما يكون الجودة وعدم الجودة الفنية دون أن نشترط شيئا أكثر من ذلك ، وقبل العقاد ذلك ، لكنه ظل قرارا لا يجد الحالة الواحدة التى نطبقه عليها ، فكلما وردت الى اللجنة قصيدة من الشعر الحديث ، قررت اللجنة أن تحال الى لجنة النثر لعدم اختصاصها هى بالنظر فيها ، ولقد اشتدت الحملات الصحفية على العقاد ، فى موقفه هذا - ومن ورائه لجنة الشعر - لكنه لم يكن هو الرجل الذى يعبأ بمثل تلك الحملات القلمية ، لأنه تعودها حتى أصبحت جزءا من حياته التى لم يكن يعيش بغيرها ، ولقد بلغ من موقفه هذا فى صد موجة الشعر السائب - هكذا كان يسميه - ذروة التطرف ، حين عرضت على لجنة تحكيم شكلت ذات عام للنظر فيمن يستحق نيل جائزة الدولة فى الشعر ، كان هو مقررها وكنت أحد اعضائها ، فنشأت مشكلة ، هى أن ديوانا تقدم بين غيره من دواوين ، والديوان من الشعر الموزون المقفى ، لكن صاحبه قدم الديوان بمقدمة يقول فيها انه لم يعد ينظم على نهج التقليد ، وانه أول من لا يرضى عن قصائد هذا الديوان ، ولو قال الشعر الآن لما قاله الا فى الصورة المستحدثة الحرة ، وقد كان مستوى الشعر فى ذلك الديوان مما قد يرشحه للجائزة ، لكن العقاد وقف كالسد المنيع ، يقول ان النظر يكون الى مقدمة الديوان والى شعره معا ، معارضا لمن قال ان المسابقة هنا منصبة على الشعر وحده ، وعبثا حاول القائل أن يحمل اللجنة على الفصل بين نثر

به العقلانيون من حجج يستمدونهـــا من التفكير الرياضي الذي يصدق في الأذهان بغير ما شاهد من تجربة الحواس ، ورددت عليـــه بكل ما يرد به التجريبيون العاميون الذين أصبحت منذ ذلك العهد واحدا منهم ، وانتهت الجلسة ــ كما تنتهي عـادة جلسات المحاورات الفكرية ــ فلا أقنعني ولا أقنعته ، لكننا ارتبطنا منذ تلك اللحظة بصداقة فكرية وثيقة العرى .

ومضت بعد ذلك ثلاثة أشهر ، فأخرجت كتابي « جنة العبيط » وفيه مجموعة من مقالات أدبية ، أراد لي الغرور العابث وقتئذ أن أزعم لها في مقدمة الكتاب أن هذا وحده ــ دون سواه ــ هو نموذج المقـــالة الادبية ، انتى ليست بحثا ولا تحليلا ولا حجاجا فيه هجوم أو دفاع ، وانما هي مقالات أدبية بالمعنى الذي اراده أرباب هذا الطراز الأدبي من أمثال : مونتيني ــ وأديسون ــ وستيل ، وأما ما تجرى به أقـــلام كتابنا ــ هكذا زعمت عندئذ ــ فهو أقرب الى فصول تكتب في مؤلفات ذوات موضوعات قد يكون لها أكبر النفع في توضيح الأفكار وتقديم وجهات النظر ، لكنها شيء والأدب شيء آخر ، لأن الكتابة اما معبرة عن حالة نفسية ، واما هي أى شيء تريده لها الا ان تكون أدبا .. فكتب العقاد مقالة في مجلة الرسالة بعنوان « جهنم الحصيف » يرد بها ــ أولا ــ على هذا التعنت الذي لا تبرره شواهد التـــاريخ الأدبي ، ويشيد ــ ثانيا ــ بالطابع الأدبي الذي وجده في كتابي ، غير أنه اقترح أن يكون عنوانه « جهنـــم الحصيف » بدلا من « جنة العبيط » والمعنى المقصود واحد في الحالتين ، لانني تصـورت الراضي عـــن حياتنا عندئذ عبيطا يعيش في جنة موهومة ، وأراد العقاد أن نتصور تلك الحياة جهنما للحصيـف .

ومضت بعدذلك سنتان أو ثلاث ، وصدر لي كتاب المنطق الوضعي ، الذي أردت له أن يضع الاساس للمذهب الفلسفي الذي اخذت به ، فلم يفوت العقاد هذه الفرصة ، ليرد فيها على اتجاه فكرى يعارضه ، ونشر مقالا يشيد فيه بالكتاب من حيث هو ، اشادة ربما أسرف فيها فضلا منه ، لكنه عقب عليها بهجمة عنيفة ضد المذهب المعروض ، لأنه مذهب يـنـــاقض وقفته الفلسفية مناقضة تامة ، اذ العقاد عندئذ كان قد استقر قراره على ما يسمونه في الفلسفة بالمذهب العقلاني ، الذي يريد أن يركن في بنـــاء العلم على بداهة العقل ، على حين أننا بمذهبنا نريد أن نرد العقل نفسـه الى شواهد الحس ، فما يحس قبلناه في مجال العلوم ، وما لا يحس ، أحلناه على مجال آخر من المجالات الكثيرة التي يعتمد فيهـــا الانسان على وجدانه .

ولست أدرى اليوم لماذا آثرت يومئذ الا ارد عليه في الصحف ، مقالة بمقـــالة ، وفضلت أن يجرى النقاش في جلسة خاصة بيني وبينه في منزله ، ولم يطل نقاشنا هذه المرة لأننا وجدنا أننا نبدى ونعيد ما سبق لنا أن تبادلناه في أمسية اللقـــــاء الأولى ، وظل على رأيه وظللت .

وحدث سنة ١٩٥٦ أن انشىء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ــ ثم أضيفت اليهما بعد حين العلوم الاجتماعية ــ وعين العقاد عضوا فيه ، وجعل مقررا للجنة الشعر ، التي كنت أحد أعضائها ، ومنذ ذلك التاريخ اطرد لقاؤنا يوم الثلاثاء من كل اسـبـوع تقريبا ، وفي هذه اللقاءات الأسبوعية المتكررة عرفت العقاد الانسان على حقيقته ، فقد كان لقاؤنا قبل ذلك دائما على فكرة تناقش ، وأما الآن فقد أصبح اللقاء قطعة من الطبيعة الحية ، فيها الجد وفيها المزاح ، وفيها القوة وفيها الضعف ، فيها القسوة وفيهـــا العطف ، واختصارا فقد رأيت الرجل رؤية تشـهد منه السطح كما تشهد الأعماق .

رأيت العقاد الذي يذهلك بحضور بديهته وبشدة حافظته ، فانما هو موســوعة منشورة بين يديه ؛ نعم ان كل قارىء له ليدرك فيه هذا الأفق الواسـع الملم الشامل ، لكن قراءه قد يحسبون أنه حين يتنوع هكذا في معارفه فانمـــا يرجع في ذلك الى المراجع الكثيرة في مكتبته الضخمة ، ولا يعلمون أن له من الحافظة الامينة المتأهبة ما يمده بما يشاء من معرفة في اى وقت شاء ، ولو صدق هذا في شتى صنوف العلم مرة ، فهو صادق ألف ألف مرة اذا ما كان الموضوع المثار خاصا باللغة العربية وآدابها ، فما هي اللفظة الواحدة التي لا يردها الى أصولها ، ولا يشق لك مشتقاتها ولا يضغط لك رسمها ، ولا يعطيك ظلال معانيها عفو ساعته ؟ وما هو بيت الشعر الواحد الذي تطلب نسبته الصحيحة ولا ينسبه لك على اثر سؤالك ؟ أين هو الموقف الواحد الذي يعرض لنا ونريد أن نعرف فيه هل الأمر الفلاني يجوز في اللغة أو لا يجوز ، دون أن يكون للعقاد فيه الرأى الحاسم السريع ؟

الزمن من اللغة العربية ، وسكت تهـدئة لثورته الغاضبة ، لكنى لم أقتنع ، وكان من ثمرة هـذا الموقف أن أعد محاضرة المجمع اللغوى ، بعنوان « الزمن فى اللغة العربية » - وهى مثبتة فى كتابه « اللغة الشاعرة » .

وارادت الاذاعة ذات يوم أن تسجل ندوة أدبية تقوم فى داره ، بحيث تتكون منها لدى السامعين صورة عن منزل العقاد ، وصورة عن حياته اليومية وعن أدبه وفكره ، وطلب اليه أن يختار من يناقشهم ويناقشونه ، فاختارنى بين من اختار ، وكانت خطة الاذاعة المدبرة ، هى أن يسأل كل منا العقاد سؤالا أو سؤالين عن جانب من جوانب انتاجه ، كما يوجه الحاضرون أسئلة لنا نحن عن العقاد فنجيب ، وبعد أن طفنا مع العقاد فى غرفات داره غرفة غرفة ننقل عنها صورة سمعية بما نديره حولها من حوار - ولا حاجة بى هنا الى القول بأنها دار متواضعة فى مصر الجديدة ، تتألف من شقتين متقابلتين ، احداهما خصصت للكتب ، فلا زخرف فى أثاث ولا طنافس ولا رياش . بل كلها قطع غاية فى البساطة، أقول اننا بعد أن طفنا فى غرفات داره ، ثم تحلقنا حول آلة التسجيل فى غرفة الجلوس سألنى أحد الحاضرين سؤالا عن شعر العقاد : أليس هو أميل الى الفلسفة كشعر أبى العلاء ؟ وسألت العقاد سؤالا عن أدبه لماذا - اذا استثنينا شعره وقصة سارة - لماذا جاء كله خلوا من الطابع الذاتى مع أن هذا الطابع الذاتى قد يكون عند كثيرين هو علامة الأدب ؟ فأجابنى : بأنه لو كان أدبه خلوا من النظـرة الذاتية والتعبير الشخصى كما أقول ، لكان مثل معادلات الرياضة لا تثير الخصومات لكنه ما كتب شـيئا الا وهب الخصوم يهاجمونه ، ولا يكون ذلك الا لأنه ذاتى فردى شخصى ، يتمثل العقاد فيه .. وأما السؤال الذى وجهه الى أحد الحاضرين عن شعر العقاد أفلسفة هو أم شعر ؟ فقد أجبته شارحا له الفرق بين الفلسفة والشعر ، مبينا شاعرية العقاد فى شعره أين تكون وأذكر أن المستشرق المجرى عبد الكريم جرمانوس كان حاضرا فى الندوة، وورد ذكر ابن الرومى وكيف أنه كان شؤما على نفسه وشؤما على كل من اشتغل به ، ومنهم الدكتور جرمانوس نفسه ، وكذلك كان منهم العقاد لأنه - فيما أظن - سجن عقب فراغه من كتابه عن ابن الرومى ، لكن العقاد يتحدى خرافة التشاؤم ، فهو يسكن منزلا رقمه ١٣ ، واذا كان ذلك من فعل المصادفة ، فقد تعمد أن يضع على مكتبه تمثال بومة ليتحدى بها القدر .

الحق أن العقاد فى بساطة أفعاله وفى سرعة انفعاله ، كان - كما قال هو نفسه عن ابن الرومى - فى طفولة خالدة ، فلقد كان جياش الاحساس فى شبابه وفى هرمه على السواء ، يحب الحياة الى درجة تدنو من العبادة ، فاذا كان من النـاس من يحب الحياة كأنه مسوق الى حبها بدفعة الغريزة وحدها ، أو كان منهم من يحبها كأنه مأجور على ذلك يفعله وهو ناقم ، فقد كان العقاد يحب حياته كما يحب العاشق معشوقته ، لا يفرق فى حبه لها بين حالات رضاها أو سخطها ، واقبالها أو ادبارها ، ولذلك فقد كان حريصا أشد الحرص على العنـاية بها حتى لا يؤذيها بلفحة هواء أو شهوة طعـام أو شراب ، « أليست الحياة ذخرا وحارس الذخر فى خطر ؟ » - كما يقول فى احدى قصائده - فكان يدثر نفسه فى الشتاء لا برفع تلفيعة الصوف عن عنقه ، ولا يخلع الغطاء عن رأسه الا نادرا ، فطاقية فى داره وطربوش خارج الدار ويلبس الصدار حتى فى قيظ الصيف ، ويكاد لا يأكل لقمة طعام أو يشرب جرعة شراب خارج منزله .

كان آخر ما رأيته منه - رحمه الله - اجتماع للجنة المشرفة على سلسلة تراث الانسانية وكنا عضوين بها ، فقد كانت آخر جلساتها فى أواخر يناير الماضى ، وعندئذ فقط علم منى أننى آت الى بيروت لاقضى بجامعتها العربية حينا ، وقبيل سفرى بساعات قلائل - وكان ذلك فى أول فبراير ١٩٦٤ - حدثنى بالتلفون ليطلب منى أن أبعث اليـه من بيروت كتاب الغزالى « تهافت الفلاسفـة » وكتاب ابن رشد - ان وجدته - « تهـافت التهافت » لأنه يبحث عنهما فى مكتبته فلا يجدهما ، وهو مشتغل باعداد كتاب عن الامام الغزالى ، ولعله هو الكتاب الذى كان بين يديه حين وافاه الأجل .

لئن كانت الدولة قد كرمت مفكرها وأديبها العقاد مرتين بمنحه الجائزة الكبرى للآداب والفنون ، ثم لئن كرمناه نحن تلاميذه وأصدقاءه عند بلـوغه السبعين بكتاب تذكارى شاركنا جميعا فى اخراجه، فاننى لعلى يقين من ان تكريمه سيزيد بزيادة قرائه على مر السنين ، لأنه قد دخل بأدبه وفكره سجل الخالدين .



الملامح الفلسفية للاشتراكية العربية

البناء الدستورى لمجتمعنا الاشتراكى (نظرات مقارنة)

بقلم : الدكتور صلاح الدين عبد الوهاب

ورث العالم المتحضر مبدأ الفصل بين السلطات كأساس للبناء الدستورى للمجتمع المنظم . ويهمنا فى هذا المقال أن نلقى بعض الضوء على هذا المبدأ : تاريخه وكيفية تطبيقه فى بعض الانظمة الهامة لنفرغ بعد ذلك الى معالجة تطبيقه فى مجتمعنا فى مرحلة الانطلاق الجديدة .

يرجع تاريخ مبدأ الفصل بين السلطات الى كتابات أفلاطون وأرسطو ولكنه يستند فى صورته الحديثة على نظريات « لوك » و « منتسكيو » وعنهما نقل رجال الفقه الدستورى فقالوا بضرورة بناء هذا النظام على أساس قاعدتى « التخصص الوظيفى » والرقابة المتبادلة المانعة من تركيز سلطات الدولة فى يد أو أيد واحدة مما يؤدى بالضرورة فى نظرهم الى الاستبداد السياسى .

ولقد تمكنت هذه النظرة من الفكر السياسى الغربى حتى أصبح توزيع عبء الحكم بين أكثر من سلطة هو شرط الحكومة الدستورية الحرة لان السلطة تقيد السلطة وتحد من افتئاتها وسيطرتها غير المحدودة على الشعب . وارتبط النداء للديمقراطية فى أذهان الشعوب جميعا بالفصل بين السلطات كتعبير عملى عنها .

وساد هذا المبدأ فى دساتير الدول الغربية وعنها أخذت غالبية الدول الاخرى تقسيم وظائف الدولة الى ثلاث :

أولا : وظيفة تشريعية تقوم بها سلطة عامة متخصصة سواء تكونت من مجلس نيابى واحد أو مجلسين . **وثانيا : وظيفة تنفيذية** تقوم بها سلطة عامة متخصصة هى الحكومة بمعناها الضيق ، **وثالثا : وظيفة قضائية** يقوم بها قضاة متخصصون مستقلون عن السلطتين الاوليين ولا يخضعون لسلطان غير سلطان القانون .

غير أنه اذا كان مبدأ الفصل بين السلطات يعتمد على قاعدة التخصص الوظيفى وعلى الرقابة المتبادلة بين السلطات ، فهو يتطلب ضرورة تحديد العلاقة بين هذه السلطات . وتحدد بعض الانظمة السياسية هذه العلاقة على أساس قاعدة «الاستقلال العضوى» الكامل فلا يكون لسلطة أن تتدخل فى أعمال السلطة الاخرى أو حتى تشاركها فى بعض مظاهر وظيفتها

ومن هذه الانظمة النظام الامريكى ، بينما تعترف بعض الانظمة الاخرى باستحالة هذا الفصل المطلق عملا وتقر وجود قدر ادنى من التعاون بين هذه السلطات وتوحيد اعمالها داخل اطار مشترك هو مبدأ وحدة سيادة الامة .

وهذا النوع الاخير من الانظمة السياسية يسمح بنوع من التدرج بين هذه السلطات بحيث تستطيع احداها الهيمنة على اعمال السلطتين الاخريين لتتحقق بذلك وحدة النظام القانون داخل الدولة لانه متى علمت كل من السلطات ان هناك ضوابط مقررة لها فى سلوكها سبيل وظيفتها ، تحقق بذلك قدر من الانسجام والتوحيد فى اعمال هذه السلطات جميعا بما يعود على الشعب بالنفع العام .

وتطبيقا لكل ذلك اخذت الولايات المتحدة الامريكية منذ عام ١٧٨٧ بالنظام الرئاسى الذى يجمل فى ثلاث نقاط رئيسية :

١ ـ ان رئيس الجمهورية منتخب من الشعب مباشرة . وعلى هذا الاساس فهو لا يقل تمثيلا للشعب عن المجلس النيابى .

٢ ـ ان رئيس الجمهورية يجمع بين رئاسة الدولة ورئاسة السلطة التنفيذية وبهذه الشيابة يكون له الحق فى تعيين الوزراء واعفائهم من مناصبهم ويكونون مسئولين امامه مباشرة عن تنفيذ سياسته .

٣ ـ لايملك ممثلو الشعب توجيه الاسئلة والاستجوابات الى الرئيس ووزرائه ومن ثم فلا ضرورة لان يكون الوزراء من حزب الاغلبية البرلمانية ولا ان يكونوا حائزين على ثقة هذه الاغلبية .

وتنحصر صلة رئيس الجمهورية والحكومة بالبرلمان فى الرسالة Message التى درج كل رئيس على تقديمها للبرلمان فور فوزه بالرئاسة يوضح فيها برنامجه السياسى الذى يزمع السير عليه . وكذلك توجد لجان كثيرة تمثل فيها عناصر برلمانية وتنفيذية ترفع تقاريرها للرئيس مباشرة وللبرلمان وبذلك تعتبر بمثابة همزة الوصل بين السلطتين التشريعية والتنفيذية .

اما السلطة القضائية فهى مستقلة تماما عن السلطتين السابقتين وتنقسم الى قضاء خاص بالولايات وقضاء فيدرالى .

اما القضاء الاول فيختلف بناؤه بحسب دستور كل ولاية والغالب ان يختار القضاة بالانتخاب ، فى حين ان القضاة الفيدراليين يعينون ومع ذلك فهم لا يخضعون لتوجيهات احد حتى ولا اداريا . اما وزارة العدل او بتعبير اصح مكتب النائب العام .
A Uorney General's Office
فهو يمارس الرقابة على النيابة العامة فى مستواها الفيدرالى فقط وعلى محامى الحكومة .

* * *

اما النظم السياسية الاخرى والتى فضلت نظام التعاون بين السلطات فهى تختلف فيما بينها حول مدى هذا التعاون او السلطة التى يترك لها امر الهيمنة على اعمال السلطتين الاخريين .

اولا : حكومة الجمعية :

مقتضى هذا النظام ان يسود البرلمان بوصفه السلطة المنتخبة من الشعب صاحب السيادة مباشرة وترجع هذه النظرية الى كتابات جان جاك روسو الذى يرى حصر السيادة فى مهمة التعبير عن الارادة العامة لافراد الجماعة . اى انها تنحصر فى عملية التشريع التى يجب ان تكون من حق الشعب وحده يفوضها الى اشخاص منتخبين هم اعضاء البرلمان نظرا لتعذر ممارسة الشعب بكامله لها . وتعتبر كلا السلطتين الاخريين التنفيذية والقضائية مجرد لجان مفوضة من البرلمان لممارسة اعمال وظائفها فى حدود القوانين وما تقرره اللوائح .

ويعتبر دستور الاتحاد السويسرى مثلا تقليديا لنظام حكومة الجمعية اذ انه يركز جميع سلطات الاتحاد فى يد البرلمان الذى يعين اعضاء المجلس التنفيذى السبعة من بين اعضائه ، كما يختار من بين هؤلاء رئيس المجلس الذى هو رئيس الجمهورية فى ذات الوقت وتتحدد مدة رئاسته بسنة واحدة . وكذلك يعين البرلمان الاتحادى اعضاء المحكمة العليا والقائد العام للجيش .

ولا شك ان مثل هذا النظام لا يحمل ايا من خصائص مبدأ الفصل بين السلطات ويعتبر تطبيقا لمبدأ اندماج السلطات لانه لا توجد فى الواقع الا سلطة واحدة هى سلطة البرلمان .

ثانيا : النظام البرلمانى الانجليزى :

ومقتضى هذا النظام ان تتوزع سلطات الحكم بين ملك يسود ولا يحكم وبرلمان يعبر عن ارادة الامة . وتتولى السلطة التنفيذية وزارة تمارس سلطات رئيس الدولة وتكون مسئولة امام البرلمان . ويجب

أن تحوز ثقته والا وجبت عليها الاستقالة . ولهـذا فانه عملا تشكل هذه الوزارة من حزب الاغلبية فى البرلمان .

***

والخصيصة المميزة لهذا النظام هى التعـاون الكامل بين البرلمان والسلطة التنفيذية . فتشـارك كل منهما الاخرى فى بعض اختصاصاتها كأن يكون للحكومة حق اقتراح القوانين ويسمح للبرلمان باعتماد الميزانية واقرار الحساب الختامى والموافقة على عقد القروض العامة والتصديق على اعلان الحرب وهذه كلها اختصاصات تنفيذية .

الانتقادات التى وجهت لمبدأ الفصل بين السلطات

وقد أثار مبدأ الفصل بين السلطات وتطبيقه فى الولايات المتحدة نقد كثير من رجال الفقه الدستورى فكتب وودرو ويلسون .

ان تقسيم السلطة على هذا الوضع ، وتجزئتها الى أجزاء صغيرة ، كما فعل دستورنا ، يجعل مسئولية كل فرع من افرع الحكومة صغيرة محدودة ويساعدها على التخلص من مسئوليتها من المنافذ المتعددة التى تنتج من تطبيق اختصاصها المحدود ، وكيف تستطيع الامة ، والحالة هذه ، معرفة من هو المسئول الحقيقى ؟ كذلك لاشك فى ان تقسيم السلطة وتقسيم المسئولية تبعا لذلك يؤدى الى شل اعمال الحكومة شللا خطيرا ولا سيما فى زمن الازمات . ومن ذلك يتضح الخطأ الاساسى الذى بنى عليه نظامنا الاتحادى من جراء تقسيم السلطة وتحديد المسئولية «١»

ولا شك أن التجارب أثبتت ان هـذا التقسيم سيؤهل كل سلطة لان تقف فى وجه الاخرى بمقولة الدفاع عن الحريات العامة ، وبدافع من المحافظة على كيانها ستعارض كل تدخل فى شئونها مما يؤدى الى تحطيم تلك الآلة المعقدة ويفتح المجال للرشـوة والدسائس والاتفاقات السرية الاخرى بين القائمين على السلطات المختلفة (٢) .

ولقد دعا هذا النقد وودرو ويلسون الى أن يقول ان دفة الحكومة اصبحت فعلا فى قبضة لجان البرلمان الدائمة ، اما مبدأ الفصل بين السلطات فاصبح نظرية أدبية بين نصـوص الدستور .

(١) وودرو ويلسون Congressional Government الطبعة السادسة ص ٢٨٤و٣٩٠

٢) اسمان Esmein فى القانون الدستورى جزء أول ص ٥٠٤

كل هذا دعا العميد لانديس Landis . الاستاذ بكلية الحقوق بجامعة هارفارد الى أن يكتب

ان ادارة الدولة يجب الا تختلف عن ادارة الشركات المساهمة الصناعية والتى توجه جميع طاقاتها الى تنفيذ السياسة التى يرسمها مجلس ادارتها بعد دراسة كاملة واعية للوسائل التى تكفل زيادة الانتـاج وتوسيع قاعدة التسويق دون خلق أجهزة مستقلة كل عن الاخر . فالواقع العمل والصالح العام يقضيان بضرورة التزام جميع ادارات الشركة للمخطط المرسـوم من السلطة العليا فيها .

***

العلاقة بين السلطات العامة فى روسيا

يبدأ الفقيه السـياسى الروسى فيشينسـكى Vyshinsky بتنفيذ مبدأ الفصل بين السـلطات وتطبيقه فى الدول الغربية فيقول أن الواقع يشـهد بأن تاريخ المجتمع البورجوازى لا يعرف فصـلا بين السلطات بالمعنى الحقيقى . فالمبدأ فى جوهـره لا يتمخض الا عن سيطرة السلطة التنفيذية عـلى غيرها من السلطات فى معظم الدول الغربية كالولايات المتحدة . ومع ذلك تحرص هذه الدول على أن تضمن دساتيرها النص على مبدأ الفصل بين السلطات ، لكى يغرس قادتها البرجوازيون فى أذهان قوى الشعب العاملة خيالات عن عدالة السلطة واستحالة تحكم القوة لوجود مختلف السلطات التى تتساوى معهـا فى السلطان الى جانبها لمراقبتها .

ونقل فيشنسكى عن لينين العبارة التى قالها بهذا الخصوص والتى تلخص فيما يلى :

« انظر الى اية دولة نيابية تختارها ، من أمريكا الى سويسرا ، من فرنسا الى انجلترا ، النرويج او غيرها ، تجد ان العمـل الحقيقى للدولة يتم خلف الكواليس بواسطة ادارات وهيئـات معينة . اما فى البرلمان فان ممثلى الشعب يجتمعون للتسامر بذلك الشعب .

ويرى فيشنسكى أن الحكومة الراسمالية ليست الا خليطا من سياسيين محترفين ورجـال قانون ورجال أعمال تخصصـوا فى فن التمثيل البرلمانى ويتاجرون بالثقة التى وضعتها فيهم جماهـير الشعب . ويسعى كل حزب سياسى الى أن يحصل اتباعه على أهم المناصب فى السلطات التشريعيـة والتنفيذية والقضائية لكى ينفذوا سياسة الطبقـة العليا التى ينتمون اليها من وجهة نظر مصلحتهم الحزبية .

اما النظام السياسي فى روسيا فيقوم فى نظره على مبدأ وحدة سيادة الكادحين

General Spirit of the oneness of the authority of toilers.

ويقول أن برنامج الحزب الشيوعى يرفض الاخذ بمبدأ فصل السلطات البورجوازى لان هذهالسلطات يصل بها الحال الى الانعزال عن مطالب المجتمعوالى السيطرة عليه .

ومع أن السلطة فى روسيا تتجسد فى مجلس السوفييت الاعلى Supreme Soviet فان ذلك لا ينقص من أعمال مبدأ تقييد السلطة Limiting the jurisdiction of authority ويعتبر ذلك ضرورة لازمة للنظام المعقد الذى تسير عليه مختلف اجهزة الدولة السوفيتية فى ادائهـا لوظائفها .

وقد نصت المادة ٣١ من دستور ١٩١٨ على أنه فى غير أدوار انعقاد المجالس السوفيتية ، تتـولى اللجنة المركزية التنفيذية السوفيتية . ALL-Russian Central Executive Comiittee of Soviets. جميع السلطات التشريعية والتنفيذية وتصبح السلطة العليا فى الجمهوريات الفيدرالية الاشتراكية السوفيتية R.S.F.S.R. وتطبيقا لذلك صرح لينين بانه اذا خالف مجلس الوزراء توجيهات هـذه اللجنة فانه تجب محاكمة اعضائه .

وعلى ضوء هذه القواعـد ـ وطبقا لتعليمات ستالين ـ وضع الدستور الاول لاتحاد الجمهوريات السوفيتية الاشتراكية USSR فى سنة ١٩٢٤ . ونصت المادة ١٨ من هذا الدستور على أن تعـرض جميع الاوامر والتوجيهات المتعلقة بالحالة السياسية والاقتصادية للاتحاد على اللجنة المركزية التنفيـذية للاتحاد Central Executive Committee of the USSR لاقرارها . وقد سار العمل بعد ذلك على ان كل تشريع يتعلق بموضوع سياسى أو اقتصادى يجبأن ينشر بعد التوقيع عليه من أعضاء هذه اللجنـة ومجلس الوزراء . فاذا كان لهذا التشريع قيمة كبرى تهم الحزب الشيوعى وجب التوقيع عليه من سكرتير اللجنة المركزية مع رئيس مجلسالسوفيت.

وتتركز السلطة التشريعية ـ طبقا للدسـتور الستالينى الصادر فى سـنة ١٩٣٦ ـ فى مجلس السوفييت الاعلى اذ يسأل امامه مجلس الوزراء . ويستطيع المكتب الرئاسى لهذا المجلس Presidium ان يلغى أى قرار تنفيذى يصدره مجلس الوزراء اذا لم يكن متفقا مع القانون . بل يستطيع هذا المكتب ان يعفى الوزراء من مناصبهم وأن يرشح غـيرهم بدلا منهم بشرط اقرار مجلس السوفييت الاعـلى لذلك .

وهكذا يوجد تقييد للسلطة فى النظام السوفييتى مع سيادة السلطة التشريعية باعتبارها تعبـر عن ارادة الشعب السوفييتى .

— ٤ —

دراسة العلاقات بين السلطات فى الجمهورية العربية المتحدة

يتبين مما تقدم ان مبدأ الفصل الـكامل بين السلطات ليس الا مبدأ نظريا بحتا لا وجود له فى اية دولة من الدول اللهم الا الولايات المتحدة الامريكية وحتى فى هذه الدولة فان هناك لجانا للتوفيق تعتبر همزة الوصل بين السلطتين التشريعية والتنفيـذية بحيث تجعل الانفصال اقرب ما يكون للتعاون . وهذا هو ما دعا وودرو ويلسون الى القول بأن مبـدأ الفصل بين السلطات أصبح نظرية ادبية بيننصوص الدستور .

واذا ما أردنا ان نستعرض الادوار التى مرت بها العلاقات بين السلطات العامة عندنا تبين لنا الآتى :
اولا : اقام دستور سنة ١٩٢٣ العـلاقة بين السلطات العامة على أساس النظام البـرلمانى الذى يقوم بحسب المبدأ على مبدأ توازن السلطة والرقابة المتبادلة لا مبدأ الفصل بين السلطات .

فكانت رقابة البرلمان على الحكومة ترتكز عـلى أربع قواعد رئيسية هى :

(١) حق السؤال (٢) حق الاستجـواب (٣) التحقيق البرلمانى (٤) المسئولية الوزارية .

أما تأثير الحكومة على البرلمان فـكان ينحصر فى حق الحكومة فى دعوة البرلمان للانعقاد وحق فضه وتأجيل انعقاده بل وحق حل مجلس النواب .

ولا شك أن هذا النظام بما كان يقوم عليـه من ديمقراطية برلمانية تسمح بقيام الاحزاب قد تعرض لازمة ثقة كبيرة من جانب الشعب لخيبة الامل فى كل الجهاز السياسى الرسمى فضلا عن اقتنـاع الرأى العام بأن دستور ١٩٢٣ قد صدر متأثرابنفوذ الانجليز وان تنظيم الحياة الدستورية فى مصر قـد تم وفقا لاحكام هذا الدستور . هذا من ناحيـة ،

ومن ناحية أخرى فان النظام الحزبى فى مصر أثبت فشله لانه (١) عجز عن تبصير الشعب بحقوقه وتجميع جهوده لكفاح المستعمر ولتحقيق الاستقلال والديمقراطية . (٢) لان تعدد الاحزاب لم يكن للاختلاف بينها فى المبادىء ، بل كان يقوم على الالتفاف حول الاشخاص ويستمد من عناصر الخصومة الشخصية اركانا ومقومات وعلى ذلك كانت الاحزاب سببا أصيلا فى تشتيت جهود الشعب وفى اغراء الملك على المضى فى طريق العبث بحقوق الشعب ومقدراته فضلا عن انعزالها عن القواعد الشعبية والعمل من أجل تحقيق الصوالح الحزبية الخاصة دون المصالح الشعبية العامة . وساعد على ذلك أن عدم استقرار حكومات الاحزاب دعا رجال الحكم الى البحث عن مصالحهم الذاتية دون المصالح العامة .

ثانيا : أن واضعى دستور الجمهورية سنة ١٩٥٦ لم يروا الاخذ بالنظام البرلمانى اذ تأكد لديهم ان مصر فى عهدها الجديد وهى تسعى لتحقيق أهدافها الديمقراطية والاشتراكية لبناء مجتمع جديدتسوده الرفاهية لا تستطيع أن تعيد نفسها بقيود النظام البرلمانى ولذلك اتجه الراى الى وضع نظام للحكم يكفل للسلطة التنفيذية التمتع باختصاصات فعلية واسعة بما يحقق لها الثبات والاستقرار . غير انهم راوا من ناحية أخرى أن يضمنوا للدستور مزايا النظام البرلمانى ولذلك لم يأت الدستور رياسيا حرفيا بل أتى خاصا يجمع بين مزايا النظامين بما يتفق مع اهداف النظام السياسى الجديد .

وعلى ذلك قامت العلاقة بين السلطتين التشريعية والتنفيذية على أساس قاعدة التعاون فيما بينهمامع تبادل الرقابة دون قاعدة الفصل المطلق بينهماوالتى يتسم بها النظام الرئاسى .

ومن مظاهر هذا التعاون والرقابة المتبادلة ماقرره الدستور فى المادة ٦٦ منه من ان لمجلس الامة حق مراقبة أعمال السلطة التنفيذية ٠ واعمالا لحق الرقابة قضت المادة ٧٨ بحق المجلس فى تكليف الوزراء بحضور جلساته على الا يكون للوزير صوت معدود عند اخذ الراى الا اذا كان من الاعضاء . ومعنى ذلك أن الدستور يسمح للوزراء أن يكونوا اعضاء فى المجلس النيابى ، وهو ما صرحت به المادة ١٥٥ . وهذه الظاهرة هى من خصائص النظام البرلمانى دون الرئاسى .

وفضلا عن ذلك فان الدستور خول كل عضو من اعضاء المجلس فى ان يوجه للوزراء اسئلة أو استجوابات وحرصت المادة ١١٣ على النص بامكان طرح الثقة بالوزير . فاذا اسفر التصويت عن فقده الثقة وجبت استقالته

وتلك أيضا خاصية للنظام البرلمانى الذى يقرر — دون النظام الرئاسى — قاعدة مسئولية الوزراء امام المجلس النيابى .

ومن مظاهر التعاون كذلك ما قرره الدستور من حق السلطة التنفيذية من المشاركة فى اعمال السلطة التشريعية وحق الرقابة عليها . فهو من ناحية أعطى لرئيس الجمهورية حق اقتراح القوانين (المادة ١٢٢) ومعلوم انه ليس للسلطة التنفيذية فى النظام الرئاسى حق اقتراح القوانين وان كان لرئيس الجمهورية حق الاعتراض على القوانين واصدارها ، ومن ناحية أخرى اناط دستور سنة ١٩٥٦ ،برئيس الجمهورية حق دعوة مجلس الامة للانعقاد وحق فض دورته (المادة ٧٢) فضلا عن حقه فى دعوة المجلس لاجتماع غير عادى على أن يكون له حق فض هذا الاجتماع . ثم يجرى الدستور على القاعدة التقليدية فى النظام البرلمانى فيقرر فى المادة ١١١ منه حق رئيس الجمهورية فى حل مجلس الامة .

اما مظاهر النظام الرئاسى فتجمل فى نقطتين :

١ — ان رئيس الدولة يسود ويحكم خلافاللقاعدة السائدة فى النظام البرلمانى . والوزراء يخضعون فى السياسة العامة لاوامر وتوجيهات رئيس الجمهورية خلافا للسائد فى فقه النظام البرلمانى .

٢ — لم يجعل الدستور لمجلس الامة حق طرح الثقة بالوزراء مجتمعين . ومعنى ذلك أن الدستور لا يجعل من الوزراء هيئة جماعية تتضامن فى المسئولية أمام مجلس الامة عن السياسة العامة للدولة .

وهو أمر يتفق مع منطق النظام الرئاسى الذى يقضى بأن رسم السياسة العامة والاشراف على تنفيذها انما هو من حق رئيس الجمهورية وحده .

ثالثا : اقام الدستور المؤقت للجمهورية العربية المتحدة والذى وضع سنة ١٩٥٨ نظام الحكم على أساس النظام الرئاسى كمبدأ لانه هو وحده الذى

(١) The Law of the Soviet State. تأليف اندريه فيشنسكى طبعة ١٩٦١ ص ٣١٢ — ٣٢٢ .

يكفل للسلطة التنفيذية الاستقرار والثبات، ويسلمها الاختصاصات الواسعة التى يقتضيها مبدأ التدخل لتحقيق الاهداف الاشتراكية الجديدة .

وقد اقام هذا الدستور العلاقة بين السلطات العامة على أساس التعاون وتبادل الرقابة . ومعنى ذلك انه ينكر قاعدة الفصل المطلق بين السلطات . وتفصيل ذلك :

١ – اعطى الدستور مجلس الامة حق مراقبة اعمال السلطة التنفيذية واعمالا لهذا الحق خول لكل عضو من أعضاء المجلس حق توجيه اسئلة او استجوابات الى الوزراء .

٢ – حق السلطة التنفيذية فى مشاركة السلطة التشريعية فى بعض اعمالها مثل حق اقتراح القوانين ودعوة مجلس الامة للانعقاد وفض دورته .

٣ – رغم أن المسئولية الوزارية مقررة – وهذه هى خصيصة من خصائص النظام البرلمانى – الا انها مسئولية فردية .

٤ – رئيس الجمهورية هو رئيس السلطة التنفيذية وفى ذات الوقت هو رئيس الدولة – وهذه خصيصة من خصائص النظام الرئاسى .

بناؤنا الدستورى فى دستور ٢٥ مارس سنة ١٩٦٤

اقتضت مرحلة التحول العظيم – كما قلنا – أن تتركز السلطة فى يد السلطة التنفيذية وعلى راسها رئيس الجمهورية لمواجهة القرارات الحاسمة التى غيرت من شكل مجتمعنا تغييرا جذريا .

والآن وقد اكتملت هذه المرحلة ووقفت بلادنا على اول طريق الانطلاق العظيم ، فقد أصبح ضروريا أن يتكامل البنيان السياسى للدولة بحيث تشارك السلطة التشريعية السلطة التنفيذية أمانة الحكم ولتحمل نصيبها من التبعات المتزايدة التى يفرضها المكان الذى تبواه شعب الجمهورية العربية المتحدة كقاعدة لحركة الطليعة العربية الهادفة الى تحرير الارض العربية والانسان العربى من ربقة السيطرة والنفوذ الاجنبيين .

ولذلك كان طبيعيا ان تنظم القوى الشعبية فى بلادنا تنظيما ديمقراطيا حتى يمكن استمرار العمل الثورى بكل طاقاته وضمان تجديده وانطلاقه الى غير حدود .

ولم يأخذ الدستور الجديد بواحد من النظم السياسية السائدة فى العالم المعاصر – فلم يتبن مبدأ الفصل الكامل بين السلطان وهو جوهر النظام الرئاسى المطبق فى الولايات المتحدة (نظريا) ، وكذلك لم يسلك مسلك الاندماج الكامل بين السلطات وهو مذهب حكومة الجمعية المطبق فى سويسرا ، بل كان بين هذين مذهبا وسطا اقتضته ظروفنا المتطورة .

١ – فبادىء ذى بدء نص الدستور فى مادته الثانية **على مبدأ السيادة الشعبية** وهو حجر الزاوية فى النظم الديمقراطية الحقيقية . ثم عرج بعد ذلك بما نص عليه فى المادة الثالثة من الدستور من أن أساس هذه الديمقراطية هى **مبدأ الوحدة الوطنية** حتى يقضى على كل تساؤل عن مكان الاحزاب فى حياتنا السياسية الجديدة . وهذه الوحدة الوطنية التى يصنعها تحالف قوى الشعب العاملة وهى الفلاحين والعمال والجنود والمثقفين والرأسمالية الوطنية هى التى تقيم الاتحاد الاشتراكى العربى – على حد تعبير الدستور – ليكون بمثابة السلطة المؤسسة التى تنبثق عنها سائر سلطات الدولة على نحو ما قلنا فى مقالنا فى العدد السابق من هذه المجلة .

٢ – عدل الدستور عن نظام الحكم الرئاسى الذى تبناه دستور عام ١٩٥٦ ويجمل فى كون رئيس الجمهورية رئيس الدولة وصاحب السلطة التنفيذية الذى يرسم وحده السياسة العامة للدولة ويشرف على تنفيذها بواسطة سكرتيرين يقال لهم تجاوزا الوزراء . نقول عدل الدستور الجديد عن هذا النظام متجها الى النظام البرلمانى الذى يقضى بتركيز السلطة التنفيذية فى رئيس الدولة مع مجلس الوزراء وهذا هو عين ما نص عليه الدستور فى المادة ١١٣ والتى تقضى بأن « يضع رئيس الجمهورية بالاشتراك مع الحكومة السياسة العامة للدولة فى جميع النواحى السياسية والاقتصادية والاجتماعية والادارية ويشرف على تنفيذها » .

وحين تكلم الدستور عن الحكومة فى المواد ١٣٠ وما بعدها نص فى المادة ١٣١ على أن « تتكون الحكومة من رئيس الوزراء ونواب رئيس الوزراء والوزراء ويدير رئيس الوزراء اعمال الحكومة . ويراس مجلس الوزراء » .

٣ – ثم اعترف الدستور بتميز السلطات الثلاث وافرد لكل منها اختصاصا مستقلا تمارسه

على الوجه المبين فيه . وقد اقام علاقة السلطتين التشريعية والتنفيذية على أساس التعاون والرقابة المتبادلة . وقد اقتضى ذلك ما يلى :

أ ــ قررت المادة ٤٨ حق مجلس الامة فى مراقبة اعمال السلطة التنفيذية .

ب ــ قننت المادة ٨٣ مبدأ المسئولية الوزارية التضامنية والفردية ونصت المادة ٨٤ على أن لمجلس الامة حق سحب الثقة من الحكومة او اعضاء منها .

جـ ــ اجازت المادة ٨٥ بطريق مفهوم الاشارة للوزير أن يكون عضوا فى مجلس الامة .

د ــ سمح الدستور للسلطة التنفيذية بحق اقتراح القوانين (المادة ١١٦)

هـ ــ سمح الدستور لمجلس الامة بحق مشاركة رئيس الجمهورية فى توجيه الشئون التنفيذية كأن يعتمد الميزانية ويقر الحساب الختامى ويوافق الحكومة على عقد القروض العامة .

و ــ اجاز الدستور للوزراء حق حضور جلسات مجلس الامة والكلام فيها حتى ولو لم يكونوا اعضاء (مادة ٨٥) .

اما السلطة القضائية فقد ضمن الدستور لها الاستقلال الكامل بالنسبة الى السلطتين الاخريين فافرد لها فصلا خاصا ونص فى المادة ١٥٢ على أن « القضاة مستقلون لاسلطان عليهم فى قضائهم لغير القانون . ولا يجوز لاية سلطة التدخل فى القضايا او فى شئون العدالة » .

اما مظاهر النظام الرئاسى والتى احتفظ بها الدستور لبنائنا السياسى فهى :

١ ــ أن رئيس الجمهورية يسود ويحكم .

٢ ــ ان له حق دعوة مجلس الوزراء للاجتماع ورئاسة جلساته .

٣ ــ انه القائد الاعلى للقوات المسلحة .

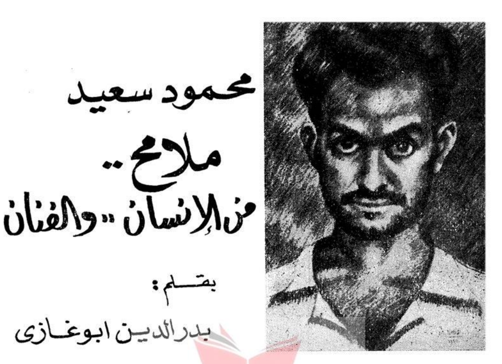
٤ ــ أن له حق اصدار القرارات اللازمة لترتيب المصالح العامة ولوائح الضبط واللوائح التنفيذية وله أن يفوض غيره فى اصدارها .

٥ ــ انه يعين رئيس الحكومة واعضاءها ويعفيهم من مناصبهم .

٦ ــ أن رئيس الوزراء والوزراء المختصون لا يوقعون معه على القرارات التى يصدرها (راجع محاضرة الدكتور محمد عبد القادر حاتم فى مجلة الاذاعة والتليفزيون ص ٥)

هذه هى بعض النظرات السريعة فى بنائنا الدستورى الجديد والى لقاء آخر فى العدد القادم باذن الله .





محمود سعيد ملامح .. من الإنسان .. والفنان

بقلم : بدر الدين ابو غازى

صورة الفنان بريشته (١٩٣٠)

هل تستطيع وهدة الموت أن تفصل بين أفكار تقاربت وأرواح ائتلفت ووشائج ارتبطت على هذا الطريق قبل أن يفترق الشمل ويبدده الرحيل ؟ ..

أليس فى هذه الحياة المحدودة بنهايتها الغامضة شىء يستعصى على الموت .. شىء يبقى فى نفوسنا نحن الاحياء من ملامح الراحلين .. شىء يعيش فى الذكريات وتخطه الاقلام ، ويرتسم فى الصور التى خلدها الفن فى كل مراحله لتكون معبرا للخلود أو ركيزة للبقاء ..

هذه هى سلوانا كلما رحل عنا عزيز .. ملامحه فى نفوسنا .. والاماكن التى لقيناه فيها ، والايام التى قضيناها معه ، ونبرات صوته وحركاته وايماءاته .. كل ذلك تجمعه الذكرى وتصوغه وتلقى عليه أضواء تحفظه من ان يغيب ..

لقد ذهب محمود سعيد ولكن هل يمحو احتجابه صورا عزيزة خلفها فى نفوس أصدقائه ومحبيه

هل يفصم عرى مكنتها الحياة بينه وبين الناس ؟

ان الموت الذى فصله عنا أخذ يشكل ملامحه فى نفوسنا ويضفى على الاحداث التى ربطتنا به قيم الذكريات ، كما أن أعماله التى اختتمت يوم رحيله ستأخذ يوما بيوم عراقة الآثر وجلال البقاء ومزيدا من وضوح الرؤيا ..

لقد عرفت محمود سعيد الانسان قبل أن أعرف الفنان .. عرفته فى مطلع عمرى من لقاء صامت فى حديقة المستشفى الفرنسى بالعباسية .. كان كلانا يجلس على مقعد من مقاعد الحديقة الخلفية بجوار غرفة الموتى .. وكان مختار جسدا مسجى فى هذه الغرفة قد فارقته الحياة منذ ساعات .. وكان سعيد قد قدم من الاسكندرية ليعوده فى مرضه ، ففجع بموته وظل بكاؤه لا ينقطع حتى شيعه الى مقره الأخير ..

وعاش مختار ذكرى صافية فى نفسه .. كم رأيته على ابعاد السنين تحوم فى عينيه الدموع عندما يذكره .. وكم من مرة سمعته يصف لقاءه الأخير معه فى الاسكندرية عندما عاد مختار من

فرنسا .. وكان محمود سعيد شديد الاعتزاز بنموذج برونزى فريد من تمثال « عروس النيل » حمله مختار معه من باريس ليقدمه اليه ، شديد التأثر من معنى الهدية الاخيرة للفنان الصديق الذى لم ينس فى مأساة مرضه المعنويات التى كان حريصا عليها فى حياته .. وكم كان عميقا أسف محمود سعيد لأنه لم يقدر له أن يرى صديقه فى يومه الأخير حين كان جاء لزيارته ومعه لوحة من لوحاته كان مختار شديد الحب لها .

كان هذا عصر الصداقات الفنية .. ومن روح هذه الصداقات نشأت الجماعات الفنية ، وأقيمت المعارض ومضت الحركة فى بدئها على الطريق بمحبة ووئام .

ولقد عرفت بعد هذا اللقاء فن محمود سعيد ثم أتيح لى بعد سنوات أن أسعد بصداقته ، فلمست عنده صور الوفاء التى شهدتها من أول لقاء .. وفاء يمتد من الاشخاص الى الاشياء ، من الاحياء الى الجماد ، فكل من اتصلت أسبابهم به يحفظ لهم أطيب الود فى نفسه .. والاشياء التى أحاطت بحياته منذ صباه يحفظها فى ألفة ومودة .. بيت أسرته القديم مازال كما هو لم يتغير فيه شىء يشع بأصالة القدم ، وقطع الأثاث التى عاشت فى هذا المكان باقية فى مواضعها منذ سنين كأنها كائنات لا يصح أن تمس .. وتقاليد البيت العتيد يحفظها فى ولاء ، وبين جدرانه تعيش أجيال من الاجداد الى الأحفاد ..

وكان محمود يكن لأمه حبا عميقا لم ينفصل عنها وظل حتى وفاتها منذ ثلاث سنوات يعيش معها ، ويحلو له أن يقضى الى جانبها الامسيات ، ومهما كانت ارتباطات المساء فانه لا يغادرها قبل أن تتناول عشاءها وتأوى الى النوم ..

كذلك كان حبه لابنته وتعلقه بها ، ولقد أودع هذا الحب لوحاته الرائعة التى سجل فيها مراحل حياتها ..

وعلى الرغم من عزلته وميله الى الوحدة الا انه كان من أكثر الناس مراعاة لمجاملات المودة .. لا يتخلف عن معرض أو مناسبة فنية كلما سنحت له الظروف .. واذا عاقته الاسباب عن المشاركة فى هذا المناسبات فانه يبادر باعلان مشاركته الوجدانية برسائله البرقية ، وخطاباته فى عبارات تفيض بالصداقة والود ..

وكان من أصدق الناس حكما على الاعمال الفنية ومن أكثر الفنانين اطلاعا على مختلف الثقافات .. يطالع فى الآداب المختلفة ويستهويه من الادب الغربى كتابات مارسيل بروست ودوستويفسكى واشعار بودلير كما تسحره موسيقى بتهوفن وباخ وفاجنر وسترافنسكى .

وهذا المزاج الموسيقى يتمثل فى فنه .. فى البناء المعمارى الرصين ، والايقاع التصويرى ، وشحنة المشاعر وضرام الاحاسيس فى وجوه نماذجه والتوافق بين حركة التكوين فى اللوحة وبين حبكة الألوان فى تلاقيها واختلافها ، وفى شبابه كان كثير الرحيل وهذه الرحلات هى التى أتاحت له بالارتباط بالثقافات الفنية المختلفة. وكان لبنان فى سنواته الاخيرة مكانه الأثير .. يلقى فى عزلة جباله وشموخها تجاوبا مع نفسه .. ولقد صور فى السنوات الأخيرة ميناء بيروت فى صمت الجلال وابدع مشهد الجبل من ظهور الشوير ولكن رحلته الاخيرة الى جزر اليونان سنة ١٩٦٢ كانت من أسعد رحلات حياته ..

رأيته قبل سفره فى مطعم سان جيوفانى ذات مساء .. كانت عيناه ترسلان بريقهما الى بعيد ، فى ظلمة البحر كأنهما تريان أشياء لا أراها وهو يتحدث عن حلم الحياة فى هذه الجزر .. بيوتها البيضاء وطبيعتها الرحبة وسماءها الصافية ..

وبعد أن تحقق حلمه ، وعاد من رحلته فى خريف سنة ١٩٦٢ لقيته يفيض بالسعادة ، وقد أيقظت الرحلة شحنة من المشاعر فى قلبه ، ولوحاته التى استلهمها جزر اليونان هى انتاجه الأخير الذى سجل فيه سحر رؤاه .

ولقد كان محمود سعيد شديد الحياء .. كان الثناء ومظاهر التكريم تخجله ، وكان أيضا شديد الحساسية .. أغضبه فى مطلع شبابه أن يفوز بالجائزة فى أحد معارض القاهرة الأولى . وظن أن فى الأمر مجاملة من أجل والده الذى كان حينئذ رئيسا للوزارة .. وكان شديد الحرج أن يكون أول فنان تشكيلى يفوز بجائزة الدولة التقديرية سنة ١٩٦٠ كما كان شديد الضيق من الاضواء التى



المدينـــة

ألقيت حوله عند فـــوزه بالجائزة ٠٠ الأحـاديث الصـحفية وبرامج التليفزيون والاذاعـة وكم كان يتعجل نهاية مظاهر التكريم والاحتفال حتى يعـود الى عزلته الصامتة ٠٠

وفى هذه العزلة كان يتغلغل فى أسرار الطبيعة ، وفى وجوه الناس لتسجيل معانيها ٠٠ كانت عيناه تذهلان عن كل ما حوله وتتطلعان الى الاعماق ٠ ومن هذه الرؤيا كانت الصورة الشخصية فى فنه تمثل التطلع البعيـد والعمق النفسى ، وظلا من الخـلود والجلال يحيط بأشخاصه ٠٠ عيـون متطلعـة الى أغوار بعيدة وشفاه مطبقـة لا تشرق الا بابتسـام خافت كالابتسام المصرى القديم ٠

وقلما يخرج الوجه فى لوحاته عن هذا الصمت الا فى حالات نادرة منها لوحة المرحوم يوسف وهبه (باشا) حيث يتحول الابتسام الى عبوس ، ولوحة « عم محرم » سنة ١٩١٨ حيث نرى الوجه يفيض بالضحك ٠٠ ولعل هذه اللوحة من عـداد صوره الشخصية هى وحدها التى تنفرد بهذه الظاهـرة قد يكون ذلك لانه أعدها فى مطلع حياته الفنية ٠٠ وقد يكون لشخصية « العم محرم » التى سمعت من محمود سـعيد أحاديث طريفة عنه ما أضـفى على الوجه هذه المسحة من الضحك ، وخرج به عن صمت وجوهه التى تحمل ظلا من جـلال التماثيل المصرية القديمة ٠

على أنك تلمح فى صور الاشخاص عنده مصيرهم وكأنه نبوءة تودعها بصيرته النـافذة ٠٠ صـور محمود سعيد حين كان قاضيا زميـلا بلجيكيا من قضاة المحكمة المختلطة وبدا فى صورته ما ينبىء

انه ينحدر الى هاوية ، وقد عجب من الخاطر الذى أوحى له بهذه الصورة لرجل يشغل منصبا هاما من مناصب القضاء .. ولكن الايام أثبتت صدق احساسه اذ عكف هذا القاضى على المقامرة واستبدت به الخمر ، ورحل الى بلجيكا حيث اشتغل فى أحد ملاهيها ثم حكم عليه بالسجن ، وقضى سنواته الأخيرة يعمل زمارا بأحد الملاهى ..

ولذا فان الصورة الشخصية فى فنه رؤيا زاخرة بالمشاعر ولقاء بين الفنان والنموذج يستجلى منخلاله أعماقه ويودعها ملامحه .. وحتى فى تصويره لنموذجه محوطا بمظاهر حياته العادية يلوح تطلعه على عوالم نفسه وأغوارها البعيدة كما يبدو فى لوحة الدكتور جواد حماده ..

وفى فن محمود سعيد دعاء الى الرحيل .. رحيل من عالم الواقع الى جو من السحر والغموض .. رحيل نفسى هو صدى لرغبة الفنان فى الهروب من واقعه .. تلمح هذه الرغبة فى وجوه نسائه وعيونها المتطلعة الى « دعوة للسفر » نداء خفى يشع منها ويحملها من عالمها المحدود الى رحلة لا حدود لها .. ويتكرر هذا الخروج من اطار الحياة المحدودة والرغبة فى امتدادها فى العبادة ، فهنا أيضا رحلة أخرى من رحلات النفس فى مجالى الغيب .. وقد تكررت فى فنه لوحات « الصلاة » .. وانعكست مظاهر الحماس الدينى فى لوحات الذكر ويلوح « الموت » رحلة ثالثة بعد رحلة الجنس ورحلة العبادة فى مشاهد من لوحاته وخاصة لوحات عهد الشباب.

وهذه الرغبة فى الهروب من قيود الواقع تعكس فى مشاهد من لوحاته وخاصة لوحات عهد الشباب . الاحلام فالمشهد عنده يخرج محوطا بجو من السحر، ورغبة الانتصار على الفناء تبدو حين يعتلى قمم الجبال ، ويتطلع الى شاطىء النيل ، ويطل على مشارف المدن .. ففى هذه اللوحات تحس انه يستوقف الزمن من الحراك .. فميناء بيريه عند الفجر يخيل اليك عند مرآها أن الضحى لن يدركها وانها ستبقى أبدا تعيش فجرها الخالد .. وبيروت ببيوتها وأشجارها يظلها الجبل وكأنه يحجبها عن فناء الزمن ويحررها من سلطانه .. وجبل التلك يتحول الى عالم من الاحلام ورؤيا من السحر العميق وتلك الشراع تشيع فى لوحاته احساسا بالبقاء والاستمرار والانتصار على الزمن الذى كان من شواغل نفسه ..

لقد ذهب الزمن بالانسان الذى انتصر عليه فى لوحاته ، وأبقى لنا ملامح صورته ، أما أعماقه الفنية فستبقى متسعا للبحث والتأمل الوئيد .



ما الذى يجمع بين محمود سعيد وناجى ومختار وأحمد صبرى وراغب عياد وطه حسين والعقاد والمازنى وسلامة موسى ... ، كل هذا الجيل من الرواد الذين ظهرت باكورة أعمالهم فى أوائل العشرينات من هذا القرن ، أى فى الوقت الذى أخذت تتصاعد فيه من حناجر الجماهير المحتشدة صيحة : « الاستقلال التام أو الموت الزؤام » ...

ان أول ما يبدهنا فى هذا الفوج ، تعدد الشخصيات وتنوعها . فاذا كانت هناك خاصة تجمعهم ، فهى هذه الصفة بالذات : استقلال الشخصية ، وتفرد كل منهم بمنهج فكرى مميز ، وأسلوب فى التعبير مميز . وكأنما المطالبة بالحرية الجماعية ، وتأكيد الشخصية الفردية ، صنوان لا يفترقان .

ولا جدال فى أن الأدب العربى ، وبخاصة فى عصوره الزاهرة ، قد عرف أساليب التعبير الشخصية (وان كنا نعتقد أن الأمر يحتاج لدراسة مع ذلك لتحديد أوجه الاختلاف ـ التى قد تكون جوهرية ـ

بين مفهوم الشخصية فى القديم ومفهومها فى الحديث) . ولكننا من بلد قام تراثه الفنى العريق - فى جميع عهوده - على تقاليد جماعية ، واستمرت فنونه الجماعية طابعه المميز حتى ظهور هذا الجيل من الفنانين ، فلا غرو أن نعد ما حدث فى العشرينات، انقلابا خطيرا فى مجرى تاريخنا الفنى ، لا ينبغى أن نتجاهل شأنه أو نغفل مغزاه .

واذا نظرنا الآن فى هذا الجيل من الفنانين ، لنرى أيهم كان صاحب شخصية فنية أبرز وأشد استقلالا، لقلنا بلا تردد : انه محمود سعيد .

ذلك أن مختار مثلا - بالرغم من أسلوبه المميز - قد استوحى فنا قديما جماعى الطابع . واذا كان لشخصيته دخل دون ريب فى اختلافه الواضح مع ذلك عن هذا الفن ، فربما كان لتعاليم أساتذته الأكاديميين ، من طليان وفرنسيين ، دخل أكبر .

أما الباقون ، فلهم أشباه فى بلاد أخرى ، وذلك باستثناء ناجى فى مرحلته الحبشية ، وباستثناء بعض لوحات راغب عياد الأولى التى تشوبها مسحة كاريكاتورية .

وأما محمود سعيد ، فهو بالرغم من كل ما كان للثقافة الغربية من تأثير عليه (وهذه صفة يشترك فيها مع جميع أبناء جيله من كبار الأدباء والفنانين)، وبالرغم كذلك من تذوقه - بفضل ثقافته الفنية العميقة الواسعة - للعديد من فنون الشرق والغرب (وهى صفة لم يشاركه فيها غير ناجى) ، قد انفرد من البداية بأسلوب شخصى واضح السمات ، ان استطعنا ان نرجع بعض عناصره لمؤثرات خارجية ، تعذر علينا أن نجد له شبيها فى مجموعه .

وأغرب ما فى هذا الأسلوب ، أن محمود سعيد - فيما يبدو - لم يتعمده عمدا ، كما كان الأمر فى حال مختار ، وانما جاءه عفوا . بل ليخيل الينا أن محمود سعيد قد أراد فى البداية التقليد ، ولكن طبيعته غلبت عليه ، فاذا بهذا الأسلوب يخرج من بين يديه، واذ به لا يستطيع من هذا الاسلوب فكاكا ..

ومن هنا كان طابع « الحتمية » الذى تتسم به لوحاته .

* * *

ومعالم دنيا الفنان تتحدد بما ينبذ ، كما تتحدد بما يأخذ وما يثبت .

فماذا نبذ محمود سعيد ؟

لقد نبذ « الجمال المثالى » فيما يتعلق بوجه الانسان وبدنه ، هذا الجمال الذى ابتدعه الاغريق ، ثم أخذه عنهم بعض الفنانين الأوربيين منذ عصر النهضة . كبوتيتشيللى ورافايللو وبوسان وآنجر مثلا .

وكذلك نبذ الحركة العضلية بمفهومها عند الاغريق ، والتى أصبحت سمة بارزة من سمات الفن الأوربى منذ القرن السادس عشر ، وبخاصة عند ميكل انجيلو .

فلنقل باختصار انه قد نبذ التيار الهلينى فى الفن الاوربى بعامة .

كما نبذ جميع التيارات الفنية التى ظهرت فى أوربا بعد عصر النهضة : الباروك والروكوكو والرومانتيكية والواقعية والتأثرية وما بعد التأثرية.

هذا كله قد نبذه محمود سعيد من تراث الفن الأوربى .. فما الذى أخذه اذن من هذا التراث ؟

غنى عن القول أنه أخذ ، أول ما أخذ ، أسلوب التصوير الثلاثى الأبعاد ، بما يتضمنه من ظلال وأنوار ودرجات الوان .

ثم انه قد أخذ عن عصر النهضة بعض القواعد الأساسية فى هندسة اللوحة . ولكنه استخدم هذه الهندسة استخداما خاصا ، فلم يجعل منها مجرد وسيلة مستترة للايحاء بالتوازن والانسجام ، كما فعل أساتذة الفن الأوربى ، وانما جعلها نظاما صريحا صارما يفرض على اللوحة فرضا ، وكأنه حكم القانون أو حكم القدر ، فيذكرنا على نحو ما بهندسة الفن الفرعونى أو بالأحرى السومرى .

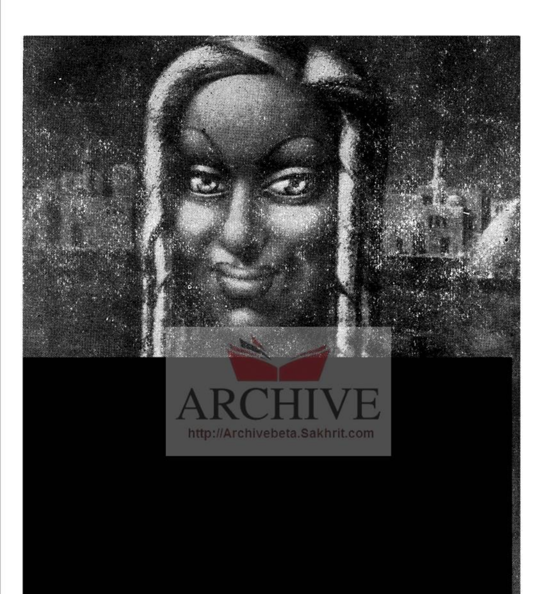
وفيما عدا ذلك ، لا نكاد نرى شيئا يستحق الذكر أخذه محمود سعيد عن التراث الأوربى .

على أن ما أثبته الفنان يتجاوز بكثير ما أخذ فلننظر فى عالمه الخاص ، عالم محمود سعيد .

* * *

واذا اغفلنا مؤقتا مرحلة العشرينات الأولى التى تتميز بعدد من اللوحات موضوعها المقابر ، واذا صرفنا النظر كذلك عن لوحات الصيادين والفلاحين والصور الشخصية - البورترية - وما شابهها ، وهى كثيرة وممتازة فى معظمها ، فانه ليتبقى بعد ذلك من انتاجه الوافر الغزير قسمان تبلورت فيهما بلا جدال اهم معالم فنه .

القسم الأول بلغ أوجه فى أواخر الثلاثينات ، متمثلا على الأخص فى « ذات الجدائل الذهبية »



ذات الخصلات الذهبية



القط الابيض

و « القط الابيض » و «جميلات بحرى» و «النزهة» و « المدينة » .. وهى مرحلة تتميز بطغيان «الانثى» .. ونقول «طغيان» ونقول «الأنثى» عمدا . فليست هى امرأة معينة تلك التى صورها فى هذه اللوحات ، على نحو ما فعل فى لوحات كثيرة سابقة ولاحقة ، وانما هو قد صورهنا « الجوهر الانثوى » أو « ربة الأنوثة » ، ان لم نقل شيطانها .. وهذه « الربة » لا تشبه أختا لها ظهرت فى عصور ما قبل التاريخ ، وكانت ترمز الى « الخصوبة » أو تمثل « الأم الكبرى » أى مصدر الكون ، ولا هى تشبه شقيقاتها ايزيس وهاتور ونوت فى مصر القديمة ، فهؤلاء كن رفيقات رحيمات وكانهن البلسم فى حياة الانسان ، ثم انها لا تشبه ربات الاغريق المثاليات الجمال ولا مريم العذراء على نحو ما تخيلها الفنانون فى شتى العصور ... وقد تذكرنا ، فى أنوثتها الطاغية ، بصورة المرأة فى الفن الهندى ، لولا ان هذه سخية باذلة ، على حين ان تلك ماكرة داهية . وقد تذكرنا ، فى شيطنتها الباسمة ، بصورة الجوكندة ، لولا ما تبديه هذه من تستر وتكتم ، وما تبديه تلك من زهو وتحد وخيلاء. انها أقرب ما يكون فى صورة من صــور الأنثى ، تبلورت فى بعض قصصنا الشعبى ، هى تارة « ست الحسن والجمال » وتارة أخرى « تلك التى تنصب فخاخها لتنقض بعد ذلك وتلتهم » ..

وكان من قوة هذا الرمز لدينا ، أن اقترن اسم محمود سعيد فى الأذهان بصورة « بنت بحرى » -



محجر التلك بجماطة ـ بالبحر الاحمر

هذه الصورة الجديدة للمعنى الراسخ القديم ـ فلم نلتفت بعد التفاتا كافيا للتطور العام الذى طرأ على فنه ـ وعلى رؤياه ـ فى القسم الثانى من انتاجه، ذاك الذى بلغ أوجه فى الخمسينات ، وتميز بسيادة « المنظر الطبيعى » وبخاصة مناظر الجبال .

ولا يتضح مغزى هذا التحول الا اذا تذكرنا أن صورة « المنظر الطبيعى » عندنا قد ظلت طوال قرون عديدة ملتصقة فى خيالنا بهذا الشريط الأخضر الضيق ـ هذا الوادى بنيله وشراعاته وحقوله ونخيله ، فنحن بحكم صراعنا الطويل ضد الصحراء ، لا نكاد نرى جمالا الا فى « الماء والخضرة والوجه الحسن » . وبحكم التصاقنا الطويل بأرضنا المنبسطة ونبتها وثمارها ، سادت فى فنوننا الخطوط الأفقية والراسية والدوائر . وقد سادت هذه الخطوط والأشكال بالفعل فى أعماق محمود سعيد ، حتى انتقاله الى هذه المرحلة الأخيرة ، واذ بكل ذلك يختفى أو يكاد ، واذ بالنور يسطع ويشع بعد انحسار ، واذ بالآفاق تمتد أمامنا بعد انغلاق ، فتبرز فى فنه ـ بفضل هذا كله ـ رؤيا جديدة ، لم نعهد لها مثيلا فى أى تصوير مصرى سابق .

ومن الصحيح أن لوحات هذه الفترة قد استوحى فناننا معظمها من جبال لبنان ، ولكن أروع هذه اللوحات جميعا هى ، بلا جدال، تلك التى استوحاها من محجر التلك بجماطة الواقعة على البحر الأحمر .

الصلاة

بقلم : راتب صديق

بقلم من الصلب • مداده من بحر الحياة الأحمر القاني • خط محمود سعيد خطا عميقا • خط الحياة • حياة فن التصوير فى مصر المعاصرة – على كف القدر الازرق

من ثلاثين عاما خلت ، كانت تضمنى جمعية الرسم والتصوير فى المدرسة السعيدية • كنا جماعة صغيرة وعلى رأس الجماعة أستاذ • أستاذ ساخط على الفن وعلى تعليم الفن ، عاد لتوه من بعثة لدراسة فن التصوير فى انجلترا وقد زاد سخطه على ما تعلم هناك •

كنا أيضا ساخطين ، بالعدوى ، ربما .. بل كنا اشد سخطا من الاستاذ ، حداثة السن ، الحماس ، ربما .. كان الاستاذ يقول : مدارس الفنون عندنا وفى الخارج لاتعلم الفن بل انها لاتعلم طالب الفن الا وصفات معروفة وتعطيه «روشتات» محفوظة لرسم اى شىء وبأسهل طريقة .

الأكاديمية الميتة والتأثرية التى اندثرت فى أوروبا منذ زمن طويل والتى زحفت كلها علينا مع الوافدين

الاجانب والمبعوثين المصريين •• كانت هذه هى كل ما يصبو الى أن يصل اليه الفنان عندنا فى ذلك الحين •

ولكن جماعتنا الصغيرة كانت تبحث عن شىء آخر اذ كانت تسمع شيئا آخر ••

ان « كوز الذرة » الأخضر عندما نكشف عن حباته البيضاء بنزع جزء من غلافه الخارجى الأخضر نرى ذلك الشكل المخروطى المعمارى البناء الذى رسمته صفوف الحب المتراصة – تعلو حبة حبة وتصغرها قليلا – وتجاور حبة حبة أخرى وتكاد تماثلها الا قليلا والكل فى صفوف متراصة صاعدة متوازية ولكنها ليست متوازية تماما – ترتفع صفوف الحب صاعدة تساند بعضها البعض متمايلة احيانا متغيرة فى الحجم والشكل أحيانا أخرى ولكن طبقا لقانون ووفقا لنظام وتظل صاعدة وحجمها يضمر وتصغر وتدق حتى تصل القمة فتلتقى كلها فى وحدة ثم تتلاشى – ثم تبدأ حركة أخرى مغايرة للأولى •• حيث تنبثق خيوط دقيقة خضراء ثم ذهبية ثم فضية وأخيرا حمراء تنبثق تلك الخطوط بحركة متفجرة ومغايرة تماما لحركة الحب الرتيبة المتصاعدة ولكنها مكملة لها ومتوجة لها .. بل هى صلتها بالحياة .

ثم تختلف الحركة والشكل مرة أخرى •• ذلك الغلاف الأخضر غلاف « كوز الذرة » الخارجى •• انه نسيج دقيق من الأخضر والفضة يحتضن الكتلة كتلة « كوز الذرة » ويغلفها يكاد يستشعر حبات الذرة من تحته ••

تختلف الحركات الثلاث ولكنها تتكامل وتتحد فى وحدة واحدة وبناء معمارى واحد •

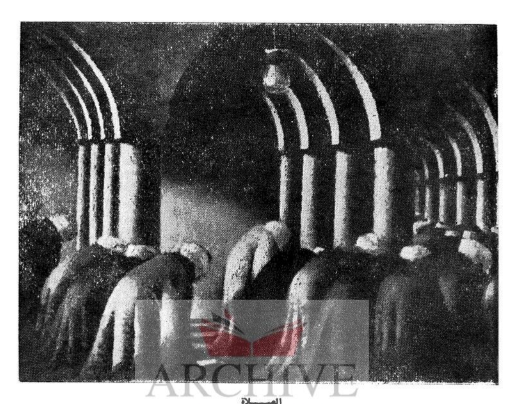
ايقاعات مختلفة احتواها نغم متكامل

تقسيم وترتيب عجيب . حركات متكاملة تكملها حركات أخرى متكاملة •

هندسية واضحة ولكنها تعيش وتتنفس وتنبض لأنها من الحياة ••

نظام محكم من الفكر الصافى تظله هندسية رائعة ويغذيه فيض كبير من الحب الانسانى .

ذلك هو اللحن الكبير الذى انتشت به «الصلاة» ايقاع رائع بين الرأسى والمنحنى. صفوف متراصة من الأعمدة الرأسية تتلوها صفوف أخرى متراصة من الأعمدة الرأسية •• الصفوف تتكرر وتتغير



الصـــلاة

والايقاع يتكرر ويتغير ولـكنه يتغير بحساب وفى همس .. فى همس صاخب ..

تعلو تلك الصفوف من الأعمدة وتتوجها حزم من الأقواس تتشابك وتتعـانق ثم تفترق .. ثم تلتقى ثانية ..

انحناءات الأقواس تؤكد رأسية الأعمدة ، ورأسية الأعمدة تعطى القوة لانحناءات الأقواس ..

ظلال الأعمدة التى حركها سقوط النـور فـوق سطح الأرض لتؤكد أفقيته .. تؤكد مرة ثانيـــة راسية الاعمدة ..

ظلال هامسة منسابة يتخلل انسيابها حب رقيق صاف .. ينتشر فى رفق ولكن فى غير خجل ليضفى على الرأسية والأفقية والانحنائية شيئا آخـر .. غير هندسيتها ..

تلك الظـلال الهامســة هى طريق الحب ـ هى طريق النور . ثم تنحدر عمائم المصلين البيضاء تتهادى فى قوس خفيف ـ من أقصى اليســار ـ فى طريق النور فى تبادل ـ فى توافق مع النور .

ثم ترتفع ثانية تلك العمائم البيضاء لتنحدر مرة أخرى فى قوس آخر حتى أقصى اليمـين ثم تتردد قليلا ثم تنضم وتتقارب فتتغزر ثم تسرع حركتهـا لتلحق بنهاية اللحن حيث تتلاشى مع الأعمدة الرأسية فى البهو الكبير بينما أجسام المصلين فى انحناءاتها الخفيفة تردد ايقاع الأقواس العليا فى خشوع .

كان اللقاء مع «الصلاة» منذ ثلاثين عاما هو لقائى الأول مع محمود سـعيد تأكد لى فيه ما سـمعته وما رأيته فى « كوز الذرة الأخضر »

وفتحت لوحة « الصلاة » لى وللجماعة الصـغيرة بابا جديدا للرؤية وطريقا عريضا للعبور ..

انها الكلاسية والرومانسية معا ..

الهندسية والحب فى وحدة لا تتجزأ .



النزهـــة

محمود سعيد وعالمه الأسطوري

بقلم : فـؤاد كـامـل

« محمود سعيد » أول رائد كبير للتصوير المصرى الحديث وستظل مكانته الفنية أعمق أثرا من جميع التيارات التى أرادت أن تسود الحركة الفنية منذ مطلع هذا القرن بما تنقله معـاهد الفن الجميل عن الاكاديميات الاوروبية لتطمس به كل تراث قديم أو حديث لايعرف غير انطلاق الخيال. خلص التصوير من نزعاته السطحية وأعاد اليه تلك النظرة الشاملة فى مشاكل التكوين ـ كوحدة مستقلة ـ وعلاقتـه بأغوار النفس ، مما كان له أكبر الأثر فى تنشـئة جيل من الفنانين كان يمكن أن يضـل طريقـه فى خضم الأغلال الحرفية وجمود التفكير الجزئى الذى يحد الفن فى مجال التقليـد والانطبـاع السريع ، ولولاه لتاخر ظهور جيل آخر يثبت اليـوم دعـائم الفلسفات المتحررة للفن المصرى المعاصر ٠ انه وريث التقاليد ، ينهل مما يشاء من منابع التراث المحـلى والعالمى ، فنلتقى معه ـ فى لمحات عميقة ـ بالفنون المصرية وبصـور الايطاليين الأول وعصر النهضـة وفنون الأراضى الواطئة وبعمالقة الفن عبر الأجيال بين الكنائس القوطية ومتاحف العـالم ، فى مزيج عجيب يعمق من أصـالته وحدة فنية متـكاملة ٠ ولاشك فى أن لهذه الثقافات الرشيدة ولأسـفاره الطويلة الاثر الحاسم الذى أنضج مواهبه ويسر أمامه السبيل الى تأمل صفوة آثار الفن فمكنه من تخليد ما يجول بأعماق نفسه ، بيد أنه لم يكن سبيلا الى

الهرب من التفكير فى مأساة العيش بل كان طريقا صوفيا الى دفن الحنين والأحزان ، وهو من هذا الجانب أعمق ــ لمن يتأمل فنه ــ من مجرد الوقوف عند مظاهر المجون العابر أو جمود العقيدة المجدب ، تلك العقيدة التى كان دائم التطلع اليها ــ ويقررها فيما بينه وبين نفسه ــ جعلها تفرض حمايتها على كل مافى فنه من معان خاصة كثيرا مانلمح فيها نظرة المستمتع تشرح صدورنا بما تشعه من انسجام مع الحياة ، الا أن وراء هذه النظرة نفسا آسية تحكى لنا ــ فى يقين ــ لواعج العشق بذلك الجسد المجهول يتوقد كسراج الياقوت أو كوميض الزمرد أو كشهاب الذهب • وما اللون الأزرق عنده ــ فى رمزيته وبداوته وعمقه عمق السماء الذى كثيرا ما يخيم على عالمه الفنى ــ الا دفء الحياة يدعونا الى التشبث بها ــ ان أملا أو وهما ــ من أجل بصيص من ضياء ذلك النبع المقدس •

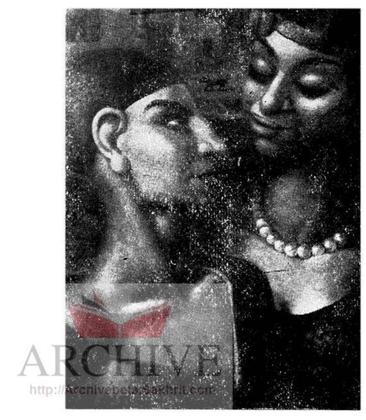
ولئن تراءت لنا ــ فى صور « سعيد » ــ صلابة النحت الغائر البارز بالمعبد المصرى القديم ، أو شبه لنا أننا نستعيد الوجوم والشجن من أقنعة الفيوم والايقونات البيزنطية ، أو استحوذ علينا سحر المآذن ونقوش القباب ورشاقة العصائب الكتابية ، الا أن للفنان قلقه وعشقه الخاص دون شك كما له أسلوبه التصويرى المحض ، يتوافق ويتجانس فى حدود الضرورة التى تلزمه بأن يستنبط بعدا نفسيا أو يستشعر عمقا مأساويا يوقظ الوعى بالوحدات المنفردة وعلاقتها بصياغة الأثر الفنى فى تكوينه المعمارى العام الذىينتقى «سعيد» عناصره ويشحنها بما يبدو فيها ــ غالبا ــ من شغف بالاطراد المنطقى والايقاع المنتظم الوتيرة المتماثل المتساوى الاقسمات الرابط لهذه العناصر الفريدة فى مجموعة متماسكة تتوازن فيها كل حركة من جسم وكل خلجة من ضوء وكل لمسة من خشونة أو ليونة ، فما من عنصر الا ويساهم فى ثبات البناء واستقراره كما لهوظيفته المحددة لتأدية المعنى المستتر المقصود حتى ليسرى الامتزاج العميق لتلك العلاقات الصوفية مع ارادة الفنان الصارمة كأنما تريد قهر المجهول وراء القبر، بيد أن الفنان ينتصر ــ فى بعض لوحاته ــ للرمز والكناية حتى حدود التكثيف والتجريد العقلى وعندئذ ينبلج ذلك الشموخ العضوى والسر القاتم المكتوم الذى تحدثه نغمة الحداد الداخلى رغم الضوء البراق واللون الحاد الشبيه بالرنين الذى ينبثق عند « ليجيه » ورغم ما يسبغه من استدارة الأبدان العارية فى تكوير الاثداء والأفخاذ الفاجرة على نماذجه التى تفيض صحة وعذوبة ــ وهى بعض ما ترسب لدى « سعيد » من لهيب البشرة ووهج رائحته عند «رنوار» ــ وكان فناننا يريد أن يتمثل فيها الشوق الملح والوصال العنيف كلما سقط منها ظل ارتفع عليها عمود من الضياء ، دون أن يكون لكل ذلك تأثير مسرف على « سعيد » بفضل وجود ذلك التعادل المحكم المهدىء المتصل فى فنه بل وفى حياته • ومن خفايا الخطوط اللولبية وظواهر الانثناءات المتقابلة ومؤثراتها الحسابية المتعددة على الجسوم والحجوم والسحن والفراغات ، وعلى فيض ظلالها المستقيمة يمد « سعيد » لوحاته برقة موحشة وصفاء صحراوى وكيان بللورى مصقول ويتحرر « سعيد » من قيد النموذج الذى يثقل المخيله ويفر الى نبع قلبه ليبوح له بما وراء النموذج حيث تلتقى الهندسة الليلية ــ ذات الظل الدينى المختلط بالغرين ينتصب ليلتقط بعض أسرار المطلق ــ مع الوجوه الأليفة التى تتجسد فى سكينة ومهابة ونلقاها كل يوم على هذا الوادى الذى تحتضنه الصحراء تسفح أعمارها أو تغالب اقتراب القدر النذر بابتساماتها المريرة وسعيها الدائب الى صيدها العجيب •

وتلك الظلال المقرونة دائما بالحس الجنائزى والتى تريد أن تضغط كل شىء وتحجب كل نور كأنما يريد بها « سعيد » أن يستكشف أرضا بكرا ترضعه رحيق الحياة الأولى لا ينزع فيها الا الى مايمسك عليه أمنه وسره وسحره فيما يشيع فى جوانب فنه من الوسامة والتوسل والوداعة والوقار والشموخ رغم الظلال ، الظلال الراقدة ، وليس ما يحبه أو يفزع منه « سعيد » سوى الظلالالراقدة على ثراها ، وكأنها الستار الكثيف الخفى ــ فى تجربة البداوة الانسانية ــ الذى لا يرتبط بغير ذلك النور القاتم الذى نلقاه بعد المغيب يشق ليل النفس الحالك ويتسلل ليزحف على سماء صافية أو ملبدة ــ هيهات أن تهتكها النقوش والتزاويق والزخارف الهندسية ، وتتجسم عوالم « سعيد » بل أصنامه الفسفورية ــ ملء العين ــ وكأنها قدت من خشب عتيق أو طين محروق أو نحاس يغالب الزمن ، تضطرم بذكرى شهوات تظل تحدق فينا حتى يستخلص لنا « سعيد » من غضونها الحريرية



السابحات

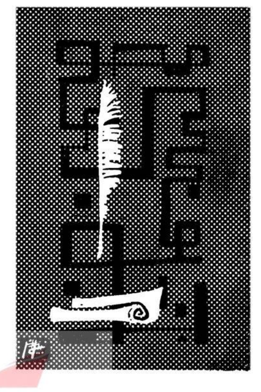
وشقوقها الحيوانية مناطق الصمت الأبدى التى قد تمتد جذورها الى عصور ما قبل الديانات القديمة ٠ وليست اللغة التشكيلية عند « سـعيد » مايدور بخاطرنا من كلام وأقوال منظومة فالقالب التشكيلى المصبوب فى فنه لا يستنجد بمعناه الاصطلاحى بل هو ـ فى حد ذاته ـ اللغة العليا التى نستطيع أن نتهامس بها ـ وحدها ـ ونستجيب لها ونتراحم معها بل وتشعل النيران فى أعمق أعماقنا ، فثمة نداء خفى يهيب بنا فى قرارة فن «سعيد» الى نقطة السكون ٠ وعبثا يحاول الفنان كل يوم سبيلا آخر حيث يتجول قلبه ـ دوما ـ فى كل مكان ، فكل القسمات التى تصدر عن أعماقه ان هى الا ملامح الخلجات النفسية المستورة تتجه عند « سـعيد » ـ غالبا ـ الى مصادر الصراع والحركة الكادحة نحس فيها بخفقات التجربة والمعاناة ونصيخ السمع فيها الى مونولوج داخلى يفيض بخلجات المشاعر الخفية، والأحاسيس الغامضة تزداد غموضا كلما أمعنا فيها النظر ويستحيل تفسيرها فكل تفسير يحتاج الى تفسير ٠ وكلما بدا لنا هذا القالب بلا علامات أو حدود كانت تجربة « سعيد » وتجربتنا معه من أوقع وأشهى اللحظات التى تمتزج فيها منابع الوحشة والاشتياق الى الدار ، الى الاركان ، الى أنوار المشكاة الخافتة ، رمز التجاوب الدائم بين ماضينا وحاضرنا ومستقبلنا ، كائنات فريدة تتناسل وتتفاعل وتستشعر وتفكر ٠ وهنا بين أنغام « بيتهوفن » العنيفة التى تتمثل فيها بطولة الانسان فى ماساة



الدعوة الى السفر

وجوده الضائع وفى خضم الحان « فاجنر » الرهيبة التى تحمل أصول الانسان المتجلية فى حريته وتفوقه يجد « سعيد » الكمال اللانهائى الذى ينشده فى مجال ابداعه الخاص ٠

ذلك هو عالم « سعيد » الذى يدور فى الأعماق ــ نقطة التحول فى تصويرنا الحديث ــ تظل به نفوسنا تراودنا الانعتاق من خضم التعاليم المدرسية والخروج الى عالم الفن والحرية عالم النضرة والنماء وتجدد الحياة ، المزيج الفريد من الرؤى الشعرية تجتاز البلور فى تضاعيف لوحاته العريقة لتخلق تقاليده الخاصة وتكسبها طابعها الاثيرى ، وتقودنا الى التأمل فيما وراء الأشياء والتغلغل الى أصولها البعيدة واستكناه أسرار محركها الأول الذى انبثقت منه كل بذور الحياة ٠ أما حكمة الفنان الكبرى التى ترتسم على وجهه المشرق والتى تعودنا كل صيف أن نتلقاها منه لتنتقل من فنان الى فنان ومن جيل الى جيل ، فقد تمثلت فى قوله : ليس من الأهمية بمكان أن يتمسك الفنان بأسلوب ما بل يفوق ذلك أهمية ما يبذله الفنان من جهد ، فى تفاعله مع العالم المحيط به ، لكى يشق لنفسه طريقا يواصل السير فيه حتى يلائم بينه وبين شخصيته ٠٠ يجب أن يسمح لكل فنان بالتعبير عن نفسه تعبيرا حرا طليقا اذ أن سيادة اتجاه فنى واحد فى بلادنا خرافة ٠



الدلالة الفلسفية للعمل الروائي عند البير كامي

بقلم : الدكتور زكريا ابراهيم

كثيرا ما يطوف بخاطري ــ على أثر مشاهدتي لبعض الأعمال المسرحية التي يقدمها لنا روائيون مشهورون من خيرة الكتاب عندنا ــ أن أسائل نفسي عن مدى عمق النظرة الفلسفية التي يستند اليها أمثال هؤلاء الروائيين في فهمهم للشخصية البشرية . فنحن نرى الأحداث تتابع وفقا لمنطق عجيب لاتحكمه سوى الصدف والمفارقات ، كما اننا نرى الشخصيات تتصرف على نحو ما يريد لها الكاتب ، دون أن تستند في سلوكها الى دعامة من ماض أو حصيلة نفسية أو خبرات روحية متناسقة . ونحن لا ننكر ــ بطبيعة الحال ــ أن الروائي يكتب بالصور ، لا بالاستدلالات والمقولات الذهنية ، ولكننا نميل الى الظن بأن كبار الروائيين من أمثال بلزاك ، وملفيل ، وستندال ، ودوستويفسكي ، وبروست ، ومالرو ، وكافكا ، وغيرهم ، قد كانوا جميعا « روائيين فلاسفة » استندت رواياتهم الى نظرات فلسفية خاصة ، ومواقف ميتافيزيقية محددة . وهذا هو السبب في أننا حينما نقرأ لأي واحد من هؤلاء ، فاننا نشعر بأننا ننتقل الى عالم خاص قد خلقه صاحبه على صورته ومثاله ، وان كانت عناصره مستمدة بلا ريب من صميم الحياة الواقعية . وربما كان من بعض أفضال البير كامي على الأدب المعاصر أنه قد قرب الرواية من الفلسفة ، فكشف لنا بذلك عن الدلالة الميتافيزيقية للعمل الروائي ، كما أظهرنا على حقيقة الدور الفلسفي الذي تضطلع به الرواية في الثقافة الانسانية بصفة عامة ، وحضارتنا الراهنة بصفة خاصة (١)

وقد يكون من الحديث المعاد أن نقول ان الناس قد اعتادوا ربط العمل الروائي بالقدرة على ابتكار المواقف المتخيلة ، حتى لقد اصطلح بعض المفسرين على تعريف الرواية بأنها « القصة الطويلة المتخيلة ، المكتوبة بأسلوب نثري » (كما قال ليتريه Littré مثلا) . ولو أننا سلمنا بهذا التعريف ــ فيما يقول كامي ــ لكان علينا أن نتساءل عن السبب الذي من أجله وجد بعض الناس لذة كبرى في خلق أمثال هذه الاقاصيص الخيالية ، كما وجد غيرهم ــ وهم الاغلبية ــ لذة مماثلة في الاستمتاع بقراءة

F.A. Camus : «Le Mythe de Sisyphe», Gallimard, 1942, (Philosophie et roman), pp. 130-141.

(أو مشاهدة) أمثال هذه الأعمال الروائية المتخيلة وليس من شك فى أن أيسر تأويل لهذه المتعة هو ان يقال انها ناشئة عن حنين النفس البشرية الى التهرب من الواقع ، وحرصها على الاستمتاع بلذة الشرود فى عالم الخيال . ولو صحت هذه النظرة ، لكان السعداء أقل الناس ميلا الى قراءة الروايات ، فى حين أننا نراهم يقبلون — كغيرهم — على الاستمتاع بالأعمال الروائية المتخيلة ، فضلا عن أننا نلاحظ أن الألم العميق كثيرا ما يقضى على كل رغبة فى القراءة ، فلا يكاد الشقى يقوى على مطالعة قصة ! فليس بصحيح اذن ما يقوله البعض من أننا نلوذ بالرواية لكى نتهرب من شقاء العالم الحاضر ، او لكى نتحامى بانفسنا عن واقع ثقيل يرين على كاهلنا .

حقا ان النشاط الروائى — فيما يقول البير كامى — يستلزم ضربا من ضروب « الرفض » أو « التنكر » للواقع ، ولكن هذا « الرفض » لا يعنى « الهروب » أو « الفرار » . وعلى الرغم من أن الانسان يرفض العالم على ماهو عليه ، فانه مع ذلك لا يقبل التهرب منه . وآية ذلك ان الناس يتمسكون بالحياة الدنيا ولا يرتضون لأنفسهم — فى معظم الحالات — التنازل عنها أو التخلص منها . والواقع أن الناس لا يريدون أن ينسوا العالم أو أن يتناسوه ، بل هم يريدون — على العكس من ذلك — أن يعملوا على تملكه والسيطرة عليه . « وليس أعجب من مواطنى هذا العالم : فانهم ليشعرون بأنهم منفيون فى صميم أوطانهم » ! ولكننا لو استثنينا لحظات السعادة والامتلاء الروحى (وهى — مع الأسف — لحظات قصار فى حياة كل فرد منا) لوجدنا ان « الواقع » هو فى نظرنا دائما ناقص ، أو غير مكتمل . وهذه افعالنا نفسها تند عنا ، وتهرب منا ، لكى تتلبس بأفعال أخرى ، ثم لا تلبث أن تعود فتحكم علينا ، مرتدية اقنعة مجهولة لم تكن فى الحسبان ، وكأنما هى ماء تنتال Tantale الذى يمضى دائما نحو مصب مجهول ! وربما كان حلم الانسان الأكبر أن يعرف هذا المصب ، ويتحكم فى مجرى النهر ، لكى يستطيع فى النهاية أن يدرك الحياة بوصفها « مصيرا » destin أجل ، هذا هو الحنين الذى يأخذ بمجامع قلب الانسان ، فيدفعه دائما الى العمل على « تملك » الحياة والامساك بالواقع ، حتى يستطيع ان يضمن لنفسه — فى نطاق المعرفة على أقل تقدير ضربا من التوافق أو التلاؤم مع الذات . ولكن هذا العيان الناصع الذى يتمناه الانسان ، هيهات ان يتحقق — اذا كان له أن يتحقق يوما — اللهم الا فى تلك اللحظة الخاطفة التى نسميها باسم « الموت » وهى اللحظة الوحيدة التى يكتمل فيها كل شىء وحينما يقدر للانسان أن يوجد حقا لأول مرة ، فانه عندئذ سرعان مايكف عن الوجود !

وهنا يحاول البيركامى ان يفسر لنا السر فى ذلك الحسد العجيب الذى يكنه الكثيرون لغيرهم من بنى البشر ، فنراه يقول انه لما كان الناس لايرون غيرهم الا من الخارج فانهم كثيرا ما ينسبون الى الوجود الآخرين تماسكا أو (وحدة) لايملكها هؤلاء الاخرون فى الواقع ، وأن بدت للناظرين من الخارج حقيقة أكيدة لاشك فيها . والحق أننا لانرى من الآخرين سوى تلك المعالم الخارجية أو الخطوط العريضة التى ترتسم أمام اعيننا ، وبالتالى فاننا لا ندرك تلك التفاصيل الدقيقة أو الجزئيات الصغيرة التى تنخر فى أعماق قلوبهم . ومن هنا فاننا نخلع على حياة الغير طابعا فنيا يجعل منها فى انظارنا حقيقة روائية متسقة ، دون أن نفطن الى ما فى تلك الحياة من تمزق ، وتناقض ، وتوتر باطنى . وحتى حينما نكون بازاء حياتنا الخاصة ، فاننا كثيرا مانود لو استطعنا أن نجعل منها « عملا فنيا » متسقا . وهذا هو السبب فى اننا نتمنى ان يدوم الحب ، على الرغم من أننا نعلم حق العلم انه هيهات للحب ان يدوم ، وأنه حتى لو دام — بمعجزة ما من المعجزات — حياة طويلة بأكملها فانه مع ذلك لن يبلغ مستوى الكمال ، بل سيظل حبا ناقصا غير مكتمل ! وان الانسان ليعلم تماما ان سعادة لا أثر فيها للسأم أو الرتابة انما هى ضرب من المستحيل ولكنه قد يتمنى — فى سعيه وراء الدوام — أن يصبح الألم الطويل مصيرا دائما مخلدا ومع ذلك فان الواقع سرعان ما يجىء مكذبا لكل أمل بشرى فى الدوام أو الاستمرار اذ تتفتح عيوننا على حين فجأة ، فنرى ان أقسى آلامنا لابد من أن تزول يوما وندرك انه لابد لكل شىء من أن ينتهى ان عاجلا أو آجلا ، وعندئذ لانلبث أن نفهم انه هيهات للألم ان يكون اعمق دلالة من السعادة مادام الموت لابد من أن يجىء فيقضى على هذا وذاك !

وليست الرغبة فى التملك سوى صورة أخرى من صور هذا الحنين البشرى الى الدوام . واذا كان « الحب » كثيرا مايختلط بهذاء مرضى عجيب ، فذلك

لأن المحب قد يطمع في تملك المحبوب • ولكن مهما كان من أمر ذلك (التبادل) الذى قد يتحقق بين المحب والمحبوب ، فان شخصية الكائن المحبوب لايمكن أن تكون ملكا لنا تماما • ولم يعرف العشاق يوما فى هذه الأرض القاسية التى يولد فيها البشر منفصلين ، ويحيون مستقلين ، ويموتون فرادى ، ما يمكن ان نسميه باسم (الوصال الحقيقى) وعبثا يحاول المحبون أن يحققوا رغباتهم الدفينة فى « الاتحاد » فان امتلاك « الآخر » لابد من ان يظل مطلبا ميتافيزيقيا مستحيلا ! ولكن « الحنين الى المطلق » لابد من أن يعمل عمله فى اعماق الذات الانسانية ، وبالتالى فان كلا منا لابد من أن يكون قد أحس يوما هذه الرغبة العارمة فى الدوام والاكتمال والامتلاء وليس « التمرد » الذى يتحدث عنه البير كامى سوى (رفض) للصيرورة ،والتغير ، والفناء باسم الدوام ، والثبات والخلود ! وينظر المرء الى البشر من حوله ، فيراهم (زئبقين) لايكاديستطيع أن يمسك بهم ، وذلك لأنهم يفلتون منه باستمرار ، ويندون عنه فى سائر افعالهم • والحياة البشرية — من هذه الناحية — خليط مهوش غير واضح المعالم ، ان لم نقل بأنها « عديمة الطراز » خلو من كل اسلوب style ومعنى هذا أن الحياة ليست سوى حركة مستمرة تجرى دائما وراء صورتها ، دون أن تتمكن يوما من اللحاق بها أو العثور عليها • والانسان هو ذلك الموجود الممزق الذى يبحث عبثا — فيما يقول البيركامى — عن تلك الصورة آملا ان يجد فيها سبيلا الى تدعيم مملكته الخاصة ، أو تحديد معالم وجوده الخاص • ولكن الواقع شاهد — مع الأسف — على انه ليس لأى شىء حى — فى هذا الوجود — صورة محددة مكتملة يمكن ان تكفل للانسان ضربا من « التوافق » أو الانسجام الباطنى •

وحسبنا أن نلقى نظرة سريعة على ما يقوم به البشر من نشاط فى هذا العالم ، لكى نتحقق من أنهم يعملون جاهدين فى سبيل البحث عن « الصيغ » formules أو « المواقف »التى يمكن ان تخلع على وجودهم ما يفتقر اليه من «وحدة» أو « اتساق » فليس يكفى للانسان أن يعيش ، بل هو فى حاجة دائما الى ان يخلق من حياته «مصيرا» destinée حتى قبل الموت ، ومن‌ثم فاننا نراه‌يبحث لحياته عن « خاتمة » او « كلمة نهائية » تجعل منها اقصوصة متسقة أو رواية متكاملة ! واذن فقد لا نجانب الصواب اذا قلنا ان لدى الانسان فكرة عن ((عالم افضل)) من العالم الراهن • ولكن كلمةافضل هنا لاتعنى عالما مختلفا » بل هى تعنى عالما موحدا unifié وحينما يتحدث البير كامى عن « حمى الوحدة » فهو يعنى بها تلك السورة الانسانية التى تسمو بالقلب فوق مستوى العالم الواقعى ،بما فيه من تشتت ، وتوزع ، وتكثر ، على الرغم من اعترافه فى الوقت نفسه بانه ليس فى وسع الانسان أن ينتزع نفسه تماما من براثن هذا العالم • وسواء اكان نشاط الانسان نشاطا دينيا روحيا ، أم نشاطا اجراميا عدوانيا ، فانه فى جهده البشرى العارم انما يعبر عن تلك الرغبة الانسانية الحادة فى تزويد الحياة بصورة لاتملكها فى الواقع ونفس الأمر • وهذا الاتجاه الذى قد يدفع بنا نحو عبادة الله ، أو نحو العمل على تحطيم الانسان انما هو بعينه الذى قد يدفع بالبعض منا نحو الابداع الروائى

وهنا يتساءل كامى عن ماهية الرواية •لكن لا يلبث أن يجيب على هذا التساؤل بقوله : « انالرواية هى ذلك الكون الخاص الذى يكتسب فيه الفعل صورته ، ويتم فيه النطق بكلمات النهاية ويتحقق فيه استسلام الموجودات الموجودات ، وتأخذ فيه كل حياة طابع المصير (١) ومعنى هذا أن العالم الروائى انما هو فى جوهره تصحيح ، للعالم الحاضر ، وفقا لما يجيش فى صدر الانسان من رغبة عميقة أو نزوع قوى نحو « الوحدة » و « الاتساق » ولكن حذار من أن نتوهم أن عالم الرواية هو غير عالم الواقع : فان الألم فى العمل الروائى هوبعينه ألم الحياة ، والحلم فى الرواية هو بعينه حلم الحقيقة ، والحب فى الانتاج الروائى هو بعينه حب الناس فى الحياة الواقعية • أما أبطال الرواية ، فانهم ينطقون بنفس اللغة التى نتحدث بها ، كما أنهم يملكون من مظاهر الضعف والقوة مثلما يملك سائر البشر فى الحياة الدنيا • فليس عالمهم اجمل أو أروع من عالمنا نحن البشر ، بل كل ما هنالك‌انهم — على العكس منا نحن السواد الأعظم من الناس — يمضون فى أعمالهم حتى نهاية الشوط ويحققون مصائرهم بأكملها ، فهم يتممون ما نحن فى العادة عاجزون عن اتمامه • وحسبنا ان نرجع الى روايات مدام لافايت أو ستندال أو جوبينو أو دوستويفسكى

(1) Albert Camus : «L'Homme révolté», Paris, Gallimard, 1951, Ch. IV, pp. 324-325.

لكي ندرك الى أي حد قد مضى أبطال هذه الروايات في تحقيق مصيرهم ، وكيف استطاعوا – بالتالي – أن يعيشوا خبراتهم الغرامية حتى النهاية .

حقا ان العالم الروائي – فيما يقول البيركامي – « عالم خيالي » ولكنه في الوقت نفسه عالم أصيل قد ابتدعه الروائي عن طريق تصحيحه للعالم الراهن . فالعالم الروائي عالم يستطيع الألم فيه – ان أراد ذلك – أن يدوم حتى الموت وتستطيع الاهواء فيه ان تظل قائمة كما هي الى الأبد ، وتستطيع الموجودات فيه أن تبقى فريسة للفكرة الثابتة او الوسواس المستديم ، ويستطيع الأشخاص فيه ان يظلوا « حاضرين » بعضهم أمام البعض الآخر دون انقطاع .. الخ .. ومن هنا فان الانسان يجد في العمل الروائي تلك « الصورة » التي طالما تاق اليها في الحياة العادية ، وذلك « الحد » المسكن الذي طالما سعى وراءه – عبثا – في ظروف معيشته اليومية وهذا مايعبر عنه كامي بقوله : « ان الرواية تصنع المصير على المقاس المطلوب ! » بمعنى ان الرواية تقوم بمنافسة الخليقة الطبيعية ، وتحاول أن تنتصر – ولو مؤقتا – على الموت ! وسواء رجعنا الى الرواية الفرنسية القائمة على التحليل ، أم رجعنا الى الرواية الروسية على نحو ما نجدها لدى دوستويفسكي أو تولستوي ، فاننا لن نجد صعوبة كبرى في أن نتحقق من ان ماهية الرواية كامنة في ذلك « التصحيح المستمر الذي يجريه الروائي على خبرته الخاصة ، متجها به دائما في نفس الاتجاه » وليس من شأن هذا « التصحيح » أن يكون أخلاقيا او صوريا خالصا بل هو لابد من أن يهدف أولا وقبل كل شيء الى تحقيق « الوحدة » ومن ثم فانه يعبر بالضرورة عن حاجة ميتافيزيقية أصلية وكامي يتوقف بصفة خاصة عند كل من الرواية الأمريكية والرواية البروستية نسبة الى الكاتب الفرنسي مارسل بروست M. Proust

لكي يبين لنا نوع « البحث عن الوحدة » في كل منهما . ففي الرواية الأمريكية تتحقق « الوحدة » عن طريق التضحية بالحياة الباطنية للشخصيات وارجاع الانسان الى سلوكه الخارجي أو ردود افعاله الظاهرية ، في حين تتحقق « الوحدة » عند بروست عن طريق التمسك بالحياة الباطنية والذاكرة الروحية ، مع الجمع بين الذكريات الضائعة والاحساسات الراهنة .

ولسنا نريد ان نتوقف عند هذه المقارنات الدقيقة التي قدمها لنا كامي خلال دراسته لكل من « الرواية الأمريكية » و « الرواية البروستية » وانما حسبنا أن نقول ان « الرواية » – في نظر كامي – لابد من أن تجيء معبرة – بوجه ما من الوجوه – عن تلك الحاجة الميتافيزيقية الى « الوحدة » ولاشك ان الطريقة التي يصطنعها الروائي في معالجته للواقع لابد من أن تكون بمثابة تأكيد لقدرته على الرفض . ولكن ما يستبقيه الروائي من الواقع في عالمه الخاص انما يكشف لنا في الوقت نفسه عن قبوله لجانب واحد « على الأقل » من جوانب الحقيقة الخارجية ، ألا وهو ذلك الجانب الذي ينتزعه من ظلال الصيرورة لكي يسلط عليه أضواء الابداع الفني ، ولو أن الفنان مضى في عملية « الرفض » حتى نهاية الشوط « أعني لو انه تنكر للواقع تنكرا كاملا مطلقا ، لكان في ذلك استبعاد تام للواقع ، وبالتالي لوجدنا أنفسنا بازاء أعمال صورية (أو شكلية) محضة . وأما اذا آثر الفنان – على العكس من ذلك – أن يعلي من شأن الحقيقة الغفل ، لأسباب خارجة عن مقتضيات العمل الفني نفسه ، فسنكون في هذه الحالة بازاء نزعة واقعية صرفة . وعلى حين أن الحركة الأصلية للابداع الفني تستلزم أن يكون ثمة ترابط وثيق بين الرفض والقبول ، أو بين النفي والاثبات ، نجد في النزعات الفنية الشكلية تشويها صارخا للابداع الفني لحساب عملية الرفض أو الانكار . وهذا هو الأصل في تلك الاتجاهات الصورية الهروبية التي يزخر بها عصرنا الحاضر ، والتي يرجع الجانب الاكبر منها الى أصول عدمية واضحة . وأما حين يستمسك الفنان بالواقع الغفل (على ماهو عليه) فانه يتخلى عندئذ عن الشرط الاساسي لكل ابداع فني ، اذ يقتصر على تأكيد « الحضرة المباشرة » للعالم ، على حساب حرية الوعي الخلاق . وفي كلتا الحالتين ، يلاحظ كامي ان ثمة انكارا للفعل الابداعي الذي هو الأصل في كل عمل روائي . وسواء عمد الروائي الى اطراح الواقع كله ، أم عمد الى الاقتصار على تأكيد الواقع وحده فانه في كلتا الحالتين انما ينكر ذاته سواء أكان ذلك على صورة سلب مطلق أم على صورة اثبات مطلق .

بيد أن كامي يعود فيقرر أن مفهوم « الفن الشكلي الخالص » ومفهوم « الفن الواقعي المحض » انما هما مفهومان فارغان تماما من كل فحوى أو مضمون ومهما أمعنت النزعة العدمية nihilisme في عملية

الرفض أو الانكار فانها لابد من أن تنتهى فى خاتمة المطاف الى التسليم بقيمة مامن القيم . ومهما أمعنت النزعة المادية أو الواقعية المتطرفة فى التمسـك بالواقع الغفل ، فانها لابد من أن تقع فى تناقض ذاتى بمجرد ما تحاول ان تتعقل ذاتها ! وإذن فانه ليس فى وسع أى فن روائى أن يرفض الواقع رفضا مطلقا كما أنه ليس فى وسعه ايضا ان يقتصر على قبـول الواقع قبولا تاما . حقا ان اصحاب «النزعة الشكلية» قد يحاولون الاستغناء نهائيا عن كل مضمون واقعى ولكنهم لابد من أن يصلوا فى خاتمة المطاف الى حد يستحيل عليهم عنده أن يواصلوا هذه النزعة الصورية الخاوية .. وحتى لو نظرنا الى تلـك « الهندسة المحضة » التى ينتهى اليها فى بعض الأحيان أصحاب التصوير المجرد ، فاننا سنجد انها تتطلب أيضا من العالم الخارجى ألوانها ، وتستعير منه العلاقـات القائمة بين منظوراتها ، ولو أريد للنزعة الشكلية أن تكون نزعة صورية خالصة ، لكان على أصحابها أن يلوذوا بالصمت ! وهكذا الحال أيضا بالنسبة الى النزعة الواقعية : فانه هيهات لأصحابها أن يستغنوا عن قسط ضئيل — على أقل تقدير — من التأويل والاختيار التعسفى . ومهما كان من دقة المصور الفوتوغرافى ، فان الصورة التى يقدمها لنا لابد من أن تجىء منطوية على ضرب من الخيانة للواقـع . وآية ذلك أنها وليدة اختيار معين ، فضلا عن أنها تحدد معالم شىء هو فى الأصل غير محدود ، ولهذا يقرر كامى أن كلا من الفنان الواقعى والفنان الصورى انما ينشد « الوحدة » حيث لاينبغى البحث عنها : لأن الواحد منهما يبحث عنها فى الواقع الغفل بينما يبحث عنها الآخر فى الابداع الخيالى الذى يزعم لنفسه القدرة على استبعاد كل واقع ! وأما الوحدة الفنية الحقيقية فهى تلك التى لاتظهر الا عند انتهاء عملية التحوير أو التعديل التى يفرضها الفنان على الواقع وليس هذا « التصحيح » الذى يجريه الفنان عـلى الحقيقة الخارجية — مستعينا فى ذلك بلغته الخاصة ومقدرته الذاتية على اعادة توزيع العناصر المستمدة من الواقع — سوى ما اصطلحنا على تسميته باسم « الطراز » أو « الأسلوب » و « الأسلوب » style هو الذى يخلع على العالم الفنى وحدته وحدوده . وهذا هو السبب فى أننا نلمح لدى بعض العباقرة من الفنانين قدرة خارقة على تنظيم العالم وصياغته من جديد ، وكان هؤلاء الفنانين قد استطاعوا ان يفرضوا على العالم قانونهم الخاص !

فاذا ما طبقنا هذا المبدأ الفنى العام على العمل الروائى ، ألفينا أنه لاسبيل الى مطالبة الكاتب الروائى بالخضوع التام للواقع ، ولكن لاسبيل فى الوقت نفسه الى مطالبته بمجافاة الواقع تماما أو التخلى عنه نهائيا . والحق أنه لاوجود للعناصر الخيالية الصرفة فى أى « عمل روائى » بمعنى الكلمة : لأنه لو وجد فى الرواية المثالية (مثلا) عنصر خيالى صرف لاصلة له على الاطلاق بالحقيقة العينية الملموسة لما كان لهذا العنصر أى معنى فنى أو اية دلالة جمالية مادام الشرط الأساسى الذى يتطلبه العقل البشرى فى بحثه عن الوحدة هو أن تكون هذه الوحدة قابلة للتوصيل الى الآخرين . وأما الوحدة القائمة عـلى الاستدلال العقلى الصرف فهى فى نظر كامى وحـدة زائفة ، مادامت لاتستند الى دعامة من الواقع . واما الابداع الروائى الصحيح فهو ذلك الذى يستخـدم الواقع ، ولايستخدم سوى الواقع ، بدفئه ودمائه الحارة ، بل بانفعالاته وصرخاته الحادة . ولكن كل ماهنالك أن الروائى هنا يضيف الى الواقع شيئـا يحوره ويعدل منه

ثم يعرج كامى على ماسماه البعض باسم «الرواية الواقعية » فيقول ان الفن الذى يريد لنفسه أن يكون مجرد نقل عن الواقع ، أو مجرد تكرار لبعض عناصر مباشرة منتزعة من صميم الواقع ، لايمكن أن يسمى « فنا » بأى حال مامن الاحوال . ولو أمكن ان يكون ثمة فن يحاكى الواقع محاكاة تامة ، دون أدنى تخير أو انتقاء ، لكان هذا الفن مجرد ترديد عقيم للخليقة ، أو مجرد تكرار أجوف للعالم الطبيعى . ولكن الحقيقة أن الفن لايمكن أن يكون واقعيـا محضا ، حتى ولو حاول ذلك فى بعض الأحيان . ولو أريد لأى وصف أن يجىء واقعيا حقا ، لوجب أن يكون هذا الوصف لامتناهيا ، وبالتالى فان (الواقعية) فى هذه الحالة لن تكون سوى مجرد عملية تعداد أو احصاء لاحد لها . وعندئذ لن تكون مهمة الفن هى العمل على امتلاك « الوحدة » ، بل ستكـون مهمته هى العمل على تملك العالم الـواقعى فى مجموعه . ولكن الروايات الواقعية — فيما يقـول كامى — تختار (من حيث لاتدرى) بعض عنـاصر معينة من الواقع ، ولولا هذا (الاختيار) لما كان لنا ان نعدها اعمالا فنية على الاطلاق . ولا غرو ، فان

الاختيار وتجاوز الواقع عما الشرطان الأساسيان لكل تفكير ولكل تعبير • وليس من شك فى أن عملية الكتابة هى منذ البداية عملية تخير أو انتقاء • وحسبنا أن نمضى الى أعمق أعماق «الرواية الواقعية» لكى نستكشف ما فيها من عناصر تعسفية تجعل منها رواية ذات قضية أو موضوع ضمنى • وهذا هو السبب فيما نلاحظه لدى معظم الروائيين الماركسيين من ميل خفى نحو تصوير الواقع بالصورة التى تتلاءم مع المذهب الماركسى ، مما يدلنا على وجود حكم أولى سابق يستبعد بمقتضاه الروائى الماركسى ما لا يروقه من جوانب الواقع ، أو ما يتعارض بطبيعته مع المذهب الماركسى •

وهنا يتوقف كامى قليلا عند « الفن العدمى » لكى يبين لنا أن الصور المنحطة من هذا الفن انما تظهر فى الأفق حينما يبقى الفنان مستعبداً للحدث أو حين يزعم الفنان لنفسه القدرة على انكار الحدث بتمامه • والواقع أن الابداع الفنى يستلزم توترا غير منقطع بين الصورة والمادة ، بين الصيرورة والعقل بين التاريخ والقيم ، بحيث ان اى اختلال فى هذا التوازن لابد من أن يفضى حتما ، اما الى الدكتاتورية أو الى الفوضى ، واما الى الدعاية المذهبية أو الى الهذيان الصورى المحض ! وفى كلتا الحالتين لابد للابداع الفنى من أن يصبح ضربا من المستحيل ، ما دام الابداع حليف الحرية الواعية المستنيرة ، وسواء استسلم الفن الحديث لدوار التجريد والتعمية الصورية ، أم عمد الى الاستعانة بسوط الواقعية القحة الساذجة ، فانه لن يكون الا فن طغاة وعبيد ، لا فن خالقين أو مبدعين ، وكل عمل فنى يطغى فيه المضمون على الصورة ، أو تطغى فيه الصورة على المضمون ، انما هو عمل فاشل لا ينطوى الا على وحدة زائفة (أو ساقطة) ولاشك أن الوحدة التى لا تصدر عن طبيعة الأسلوب نفسه لابد من ان تكون ضربا من التشويه • حقا ان للفنانين وجهات نظر مختلفة ولكن هناك مع ذلك مبدأ واحدا يشترك فيه جميع الفنانين ، الا وهو مبدأ « التطبيع الأسلوبى » stylisation وحين يتحدث كامى عن عملية « التطبيع الأسلوبى » فهو يعنى أن ثمة قطبين اساسيين فى كل ابداع فنى : أولاهما قطب **الواقع** من جهة ، وقطب **الذهن** (الذى يخلع على الواقع صورته) من جهة أخرى • وفى استطاعة الروائى — عن طريق هذه العملية — أن يعيد خلق العالم لحسابه الخاص ، مستعينا فى ذلك بما لديه من قدرة خاصة على التنظيم • واذا كان كامى يربط الرواية بالتمرد révolte ، فذلك لأنه يرى أن الروائى هو ذلك الانسان المتمرد الذى يخلع على العالم صورة ليست فيه • وعلى قدر عظمة الروائى ، تكون قدرته على التمرد • ولكن « التمرد » لا يعنى السلب ، أو اليأس ، أو الانكار ، بل هو يعنى أيضا الخلق ، أو التنظيم ، أو الابداع • ومن هنا فان الدلالة الفلسفية الحقيقية للعمل الروائى انما تتجلى بصفة خاصة فى مواجهة الفنان لما فى العالم من « عبث » وتمرده على هذا العبث عن طريق فرض الشكل الفنى المنظم على الواقع الغفل • واذا كان الانسان هو المخلوق الوحيد الذى يكتب « الرواية » ويستمتع بالعمل الروائى ، فذلك لأنه فى الوقت نفسه « المخلوق الوحيد الذى يرفض أن يكون على ما هو عليه » وهكذا يطبق كامى نظريته الفلسفية فى « التمرد » على « العمل الروائى » فيجعل من « الرواية » تمردا على العبث ، وبحثا عن الوحدة ، والتماسا للمعنى •

ولو أننا حاولنا الآن أن نلقى نظرة سريعة على بعض أعمال كامى الروائية ، حتى نرى الى أى حد نجح « كامى الروائى » فى تطبيق نظريات « كامى الفيلسوف » لوجدنا ان فى روايات « الغريب » و « الطاعون » و « السقوط » وغيرها مصداقا لنظرية كامى فى « التمرد » فهذا مرسو — مثلا — فى رواية « الغريب » : موظف بسيط فى أحد المكاتب بالجزائر ، يشعر بأن حياته اليومية سلسلة من الأعمال الروتينية ، والتصرفات الآلية ، والحركات المبتذلة (أكل ، وشرب ، ونوم ، وتدخين •• الخ) فلا يتردد فى أن يصيح قائلا :« ان الأمور لدى سواء ! » وهذا « الوعى » الذى يصاحب احساس مرسو برتابة الحياة هو الذى يجعل منه بطلا وجوديا يدرك أنه لا معنى لحياته على الاطلاق • وآية ذلك أن مرسو يشعر شعورا واضحا بأن حياته « لا تتقدم نحو هدف ، ولا تنتظم حول فكرة ، بل تجرى عمياء آلية •• انها منسوجة من ترديد أبدى للحركات والأفكار الصغيرة والأحاسيس الفجة » •

ويقترف مرسو جريمة القتل ، فلا يلبث أن يجد نفسه وجها لوجه بازاء واقعة الموت • وهنا يجىء فيزيد من حدة شعوره بعبث الحياة ، ويثير فى نفسه الرغبة فى التمرد ، وهكذا يبدو « العبث »

بمثابة « وعى للموت ، ورفض له فى الآن نفسه ». ويقرأ المرء كلمات مرسو أثناء المحاكمة ، فيدرك أنه بازاء شخصية واعية تراقب مافى الحياة من واقع عبثى ، وتجد نفسها وجها لوجه أمام الموت . فتختار « التمرد » لا الانتحار ..

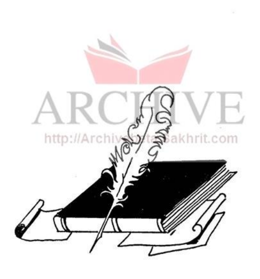
* * *

وأما فى رواية « الطاعون » فاننا نجد تارو يعلن بكل صراحة قائلا : « ان ما يهمنى بالاجمال هو أن أعرف كيف يصبح الانسان قديسا » . ويعترض عليه الطبيب ريو بقوله : « ولكنك لاتؤمن بالله » فيرد عليه تارو بقوله : « من أجل هذا اوجه سؤالى: هل فى وسع الانسان أن يكون قديسا من غير الله ؟ تلك هى القضية الوحيدة المحسوسة التى أعرفها اليوم » . وتمضى أحداث الرواية متماسكة متسقة فتزيد من شعورنا بأن تارو يمثل الوعى العبثى المتبصر ، وكأنما هو يعرف كل شىء فى الحياة ! وحين يعصف الطاعون بالأطفال والأبرياء ، يلمس تارو عن كثب عذاب الآخرين ، فلا يلبث الشعور بالحب أن يثور فى نفسه ، ولكنه يشعر فى الوقت نفسه برغبة عارمة فى التمرد . وهكذا يرفض تارو تلك الحقيقة الالهية التى يؤمن بها جماعة المؤمنين ، ولكن لا باسم الحب والتمرد فحسب ، بل باسم تلك القداسة التى لايمكن أن توجد مع الله !

ولكن تارو لايكتفى بالتمرد ، بل هو يقوم بصراع عنيف ضد الشر ، وهو يؤكد فى الان نفسه أن هناك طاعونا داخليا يقابل ذلك الوباء الخطير الذى يطيح بالأجسام ، ألا وهو طاعون الروح الذى يتمثل فى الحقد والكذب والكبرياء . وهو لذلك يقرر بكل صراحة : « أن كل انسان يحمل فى جلده الطاعون لأنه ليس فى الحياة الدنيا من هو برىء منه . » وكما أن من واجب الطبيب أن يصارع الطاعون الجسمى ، فان من واجب الرجل النقى أن يقوم بصراع باطنى ضد الشر — أو الطاعون الروحى — ومن هنا فان تارو يؤكد مرة أخرى : « أن الجرثومة هى الشىء الطبيعى ، وأما كل ما عداها من صحة وسلامة ونقاء ، فهذا كله أثر للارادة ، تلك الارادة التى لاينبغى أن تتوقف على الاطلاق » — ويشترك الدكتور ريو مع تارو فى المناقشة ، ويعلن انضمامه الى زمرة العاملين من اجل تخفيف ويلات الانسانية فى الحاضر المباشر ، دون التفكير فى حياة مقبلة . ولكن ريو طبيب أجسام ، لاطبيب أرواح ، فهو لذلك مهتم بصحة الانسان ، على اعتبار أن « حبنا للانسان يستلزم منا العناية به ، لا انقاذه أو تحقيق خلاصة فى حياة مقبلة » ويلتقى القارىء بتارو وريو فى مواقف عديدة ، فلا يجد لديهما سوى مشاعر انسانية صادقة ، تضفى على الرواية ثقلافكرياوعمقا فلسفيا . ولكنهما لايقدمان لنا نظريات فلسفية أو آراء مجردة ، بل هما يمضيان فى مواقفهماالوجودية حتى آخر الشوط .. وحين يقول الدكتور ريو (مثلا) : « اننى استشعر مع المقهورين حظا من التضامن أكثر مما استشعر مع القديسين . وأحسب اننى لا أحب البطولة ولا القداسة ، وانما الذى يهمنى هو أن يكون المرء انسانا » فان القارىء العادى لايجد فى هذه الكلمات أى تعبير فلسفى مجرد بل هو يجد فيها مجرد حديث انسانى تنطق به طبيعةالموقف الذى عاشه هذا البطل الوجودى .

ولسنا نريد أن نسترسل فى شرح نماذج أخرى من روايات كامى (فذلك ماقد يستلزم دراسة خاصة قائمة بذاتها) وانما حسبنا أن نقول ان العمل الروائى عند كامى هو بمثابة تصحيح للعالم الواقعى ، وفقا لتلك الرغبة الانسانية العميقة التى صدرت عنها كل فلسفة كامى فى التمرد . وربما كان من أهم سمات العمل الروائى عند كامى انه يقيم دائما ضربا من « التوازن » بين تصوير المناظر وتسجيل الأحاسيس بين عرض الأحداث وتحليل العواطف ، بين اللقطات الموضوعية والملاحظات الذاتية ، بين تسلسل المواقف وتناغم البواعث مما يضفى على أعماله الروائية طابع الصدق الفنى من جهة والعمق الفلسفى من جهة أخرى . وتبعا لذلك فان « الوحدة » التى ينشدها العمل الروائى عند كامى ليست وحدة صورية محضة ، أو وحدة أخلاقية صرفة ، بل هى وحدة فنية تشبع حاجة ميتافيزيقية . وهذا هو السبب فى أن العمل الروائى عنده قد بقى بمثابة استخدام للفكر من أجل خدمة حساسية مفعمة بالتمرد ، مليئة بالحنين الى عالم متسق منظم ، وهكذا بقى الانتاج الروائى عنده تعبيرا عن ايمانه الفلسفى العميق بان كل عظمة الانسان انما تتجلى فى قدرته الابداعية على التمرد .

ونعود أخيرا الى نقطة البداية التى انطلقنا منها فى هذا البحث ، فتقول ان استناد الرواية الى دعامة فلسفية لايعنى أن يحاول الروائى تقديم قضـــايا فلسفية يعمل جاهدا فى سبيل البرهنة عليها ، أو اصطناع مذهب يعنى نفسه بالتدليل على صحته ، وانما هو يعنى الاستفادة مما لدى الكاتب من خبرات روحية عميقـة ونظرات فلسفية خصبة • وهـذا ما فعـله كامى حينمـا قدم لنا فى أعمـــاله الروائية أحداثا انسانية تنطوى على مـــدلولات ميتافيزيقية، ومواقف بشرية لاتخلو من معان فلسفية • وقد بين لنا كامى أن العمل الروائى لايمكن أن يصدر عن قبول مطلق للواقع كما هو ، ولكنه فى الوقت نفسه لايمكن أن ينصرف عن الواقع ويتخلى عنه تماما وينظر الناقد الأدبى الى شخصيات كامى فيجد فيها نماذج بشرية حية ، تواجهها مشكلات مصيرها ، ويؤرقها القلق أمام الموت ، وتتشابك فى نفسهـــا علاقات متناقضة مع الاخرين ، وتنخر فى قلبهـــا مطالب انسانية متعارضة ، ويعذبها صراع الحب ، ولكنه يجد فيها ايضا « نماذج روائية » مبتكرة ، تمضى فى مصائرها الخاصة حتى النهاية ، وتعيش مواقفها الوجدانية الى أعلى درجة • فالعالم الروائى الذى يقدمه لنا كامى عالم انسانى يشيع فيه دفء الواقع ، وحرارته وآلامه ، وآماله وأحلامه ، وانفعالاته وصرخاته ، ولكنه فى الوقت نفسه عالم مبتكـــر خلقته حرية ابداعية ارادت لنفسها أن تنظم الواقع وحاولت أن تخلع على فوضى الأحداث والمـــواقف اتساقا فنيا ووحدة ميتافيزيقية •



العلماء الألمان والدراسات العربية

بقلم :
الدكتور مراد كامل

* فجر الدراسات العربية فى ألمانيا

ولد الفرنسى « جيوم بوستل » سنة ١٥١٠ فى النورمانديا ودرس عدة لغات . وأرسله فرنسوا الأول ملك فرنسا فى مهمة الى الشرق ، فزار مصر والقسطنطينية وفلسطين ، ثم هرب الى فيينا خوفا من غضب فرنسوا الأول فعينه القيصر أستاذا فى أكاديمية فيينا التى كانت قد أنشئت حديثا ، ولكنه ترك فيينا بعد الاقامة بها ستة أشهر أى سنة ١٥٥٤ ومعه ثروة من المخطوطات التى كان قد جمعها من رحلاته الى الشرق . واضطر أمام أزمة مالية أن يرهن مخطوطاته لأمير البفالتز « أوتهاينرش » وكان يجمع مخطوطات لمكتبة هايدلبرج .

وكانت هذه المخطوطات هى فاتحة الدراسات العربية فى ألمانيا فقام **يونيوس** Fr. Junius « ١٥٤٥ ـ ١٦٠٢ » بترجمة بعض أجزاء من الكتاب المقدس الى العربية مستعينا بمخطوطات من مجموعة بوستل .

وتبعه تلميذه « كريستمان » Jakob Christmann « ١٥٥٤ ـ ١٦١٣ » فوضع فهرسا مختصرا لمجموعة مخطوطات بوستل ، وأمكنه أن ينشر سنة ١٥٨٢ كتابا فى تعليم الخط العربى بحروف لا بأس بها ، حفرها بنفسه على القوالب الخشبية ، وألحق بالكتاب مختارات للتمرن على القراءة من العهد الجديد .

وقد بين فى عدة مناسبات الضرورة القصوى للدراسات العربية وعين أستاذا فى جامعة هايدلبرج سنة ١٥٨٥ للغة العربية ونشر سنة ١٥٩٠ ترجمة لاتينية لكتاب محمد بن كثير الفرغانى فى الحركات السماوية وجوامع علم النجوم عن ترجمة عبرية للنص العربى ، وذكر فى تقدمة كتابه هذا للأمير « كازمير » اقتراحا بانشاء كرسى للدراسات العربية حتى يمكن دراسة الفلسفة والطب من المصدر الأصلى .

* هم العلماء الذين كتبوا باللغة الالمانية سواء كان وطنهم المانيا الاتحادية او المانيا الديمقراطية أو النمسا او سويسرا الالمانية .

وأشار الى أن مطابع روما يمكنها أن تطبع بالعربية بعض المخطوطات من مجموعة بوستل حتى يتيسر وضع قاموس للغة العربية وكتاب في النحو وتحليل أصول اللغة ليمكن دراسة العربية دراسة صحيحة وليتسنى تصحيح الأخطاء التي دخلت على ترجمة النصوص • وكلف « **كريستمان** » بالدراسات العربية في جامعة هايدلبرج ، ولكنه توفي بعد ذلك بأربع سنوات قبل أن يخرج مشروعه الى حيز الوجود •

وعاصر « **شبيبي** » Ruthger Spey « **كريستمان** » ووجه عنايته الى نشر بعض أجزاء العهد الجديد بالعربية عن مخطوطات بوستل وذلك سنة ١٥٨٣ ، والنص العربي محفور على قوالب خشبية ، وألحق به قواعد اللغة العربية • وكان **كريستمان** يهدف الى دراسة العربية لفهم كتب الطب وغيره من العلوم ، واتجه « **شبيبي** » الى دراسة العربية لفائدتها في التبشير ، واقترح انشاء مطبعة عربية لطبع الكتاب المقدس بالعربية ، وارساله الى البلاد الشرقية حتى يتاح لأهلها فهم الدين المسيحي • ولم يلق اقتراحه هذا تشجيعا من الأمراء الألمان الذين اتصل بهم ((**شبيبي**)) ، والذين لم يبدوا استعدادا في التضحية بأي مال لصنع حروف عربية

***

* المطبعة العربية

كان العائق في تقدم الدراسات العربية في أوربا عدم وجود مطبعة عربية حتى أواخر القرن السادس عشر • وكان على ناشر النص العربي ، منذ أن نشأت المطابع سنة ١٤٤٠ ، أن يستعين بمن يحفر الحروف العربية على قوالب خشبية ، لا يعرف الخط العربي ، فخرجت حروف المطبعة العربية في صورة مشوهة •

وأسست المطبعة العربية في ايطاليا في آخر القرن السادس عشر ، وكانت دعوة « **شبيبي** » لانشاء مطبعة عربية ، والتي لم تجد أذنا صاغية لدى الأمراء الألمان ، حافزا للطبيب الألماني من برسلاو « كيرستين » Peter kirsten « ١٥٧٥ ــ ١٦٤٠ » أن يقوم على نفقته الخاصة بانشاء مطبعة عربية مستعينا بالمطبعة الايطالية ، فجاءت حروفا أقل جمالا من الحروف الايطالية . ولكنها أكثر وضوحا • وأمكنه فيما بين سنة ١٦٠٨ وسنة ١٦١١ أن يطبع فيها عدة كتب ، منها كتاب في النحو يقع في ثلاثة أجزاء وجزء من القسم الثاني من قانون ابن سينا وجزء من العهد الجديد • وكان « كيرستين » يدرس العربية ليفيد من دراسة ابن سيناء وغيره من كتب الطب والفلسفة عند العرب • لأنه كان يسمح من أساتذته أن على من أراد أن يتقن الطب أن يدرس ابن سينا ، وكان « **سكاليجر** » Josef Scaliger « ١٤٥٠ ــ ١٦٠٩ » يقول : « **ان على الطبيب أن يدرس العربية واليونانية فهما أهم من الاتينية** » •

ولم يسمح له وقت فراغه باتقان العربية فجاءت كتبه مليئة بالأخطاء • ولما لم يجد المعونة الكافية من أمراء « البفلتز » ، حمل معه حروفه العربية وهاجر الى السويد حيث عينته الملكة كريستينه طبيبا خاصا لها ، ثم أستاذا للطب في جامعة « أوبسالا » حيث مات سنة ١٦٤٠ •

***

* القرن السابع عشر

لم تنشط الدراسات العربية في ألمانيا في القرن السابع عشر نشاطا كبيرا • وكان معظم من وجه عنايته الى دراسة العربية من علماء اللاهوت ، ولم تتوفر لديهم المادة الكافية للدراسة في ألمانيا وكان من أراد منهم التعمق يطلب ذلك خارج ألمانيا ، كما فعل « **اليشمان** » Johann Elichmann الذي عمل طبيبا في ليدن بهولنده ، وقام بترجمة بعض النصوص العربية باللاتينية ، وألحق بها النص الأصلي اليوناني وتوفي قبل نشرها ، فتولى ذلك « **سلماسيوس** » Clandius Salmasius « ١٥٨٨ ــ ١٦٥٣ » سنة ١٦٤٠ في ليدن وقدم لها •

وكذلك العالم اللاهوتي « **هوتنجر** » Johann Heinrich Hottinger « ١٦٢٠ ــ ١٦٦٧ » وموطنه زيورخ بسويسرا ، وقد قام بالتدريس في جامعة هايدلبرج بألمانيا من سنة ١٦٥٥ الى سنة ١٦٦١ ، ولما أراد أن يدرس العربية ذهب الى ليدن بهولندة • وكان أول من عنى بفهرست الكتب العربية ، وبدراسة تاريخ الأدب العربي ، وقد نشر كتابا في هايدلبرج سنة ١٦٥٨ ترجم فيه لمؤلفين من العرب ، كما فهرس لعدد من الكتب العربية مقتبسا لفقرات كثيرة من النصوص العربية وترجمها الى اللاتينية ، وألحق كتابه بفهرس مختصر لعدد من المخطوطات العربية بالاسكوريال بلغت ٢٦١ مخطوطا •

وكان « هوتنجر » أول من استعان بابن خلكان وبفهرست ابن النديم فى التعريف بالمؤلفين العرب ، وبتراجم أرسطو العربية ، وبالصابئة ٠ وقد رحب رجال اللاهوت بهذه الدراسات الجديدة لفائدتها فى فهم تاريخ الكنيسة ٠ وقد رجع « هوتنجر » فى كتابه عن تاريخ الكنيسة الى مصادر عربية منها كتاب المكين « تاريخ المسلمين » ٠ والواقع أن النصوص العربية التى أوردها فى كتبه ، بها أخطاء كثيرة ، ومن ثم ترجمته لها ٠

أما فى النمسا فقد أدت العلاقات السلمية والحربية بينها وبين تركيا الى الاهتمام بالتركية ٠ وظهر قاموس للغات التركية والعربية والفارسية وضعه المترجم الرسمى للدولة « **مينينسكى** » Franz Meninski « ١٦٢٣ ـ ١٦٩٨ » وقد طبعه على نفقته الخاصة فى فيينا سنة ١٦٨٠ فى ثلاثة أجزاء ، وتكملة له فى جزء طبع فى فيينا سنة ١٦٨٧

ونذكر هنا « **بوديستة** » Johann Baptist Podesta الذى تولى تدريس اللغات الشرقية فى جامعة فيينا ونشر كتابا فى فيينا سنة ١٦٧٧ به مختارات عربية مع شرح وملاحظات نحوية مختصرة ٠

وفى سنة ١٦٩٤ نشر « **هنكلمان** » Abraham Hinckelmann « ١٦٥٢ ـ ١٦٩٥ » وهو قسيس من هامبرج ، نص القرآن بالعربية فى هامبرج ٠ وقد حاول أن يقوم بترجمة القرآن وتفسيره ولكنه فشل فى ذلك ٠

* * *

☼ القرن الثامن عشر

لم يكد القرن الثامن عشر يبدأ حتى كانت المكتبات فى ألمانيا قد جمعت مخطوطات عربية كثيرة ، ولكن كان ينقص ألمانيا الدوافع الاقتصادية والسياسية للاهتمام بالدراسات العربية ، كما كانت عليه الحال فى فرنسا وهولندا وانجلترا ٠ وبدأ اهتمام ألمانيا بهذه الدراسات من ناحية التبشير ٠ فاستعان الألمان بمدرسين من مسيحيى سوريا هما **سليمان النجرى** المتوفى سنة ١٧٢٩ **وشارل دديشى** المتوفى سنة ١٧٣٤ ٠

وصل النجرى الى « هاله » سنة ١٧٠١ حيث مكث سنة واحدة درس فيها العربية وكان من تلاميذه « **ميخائيليس** » Ch. B. Michaelis « ١٦٨٠ ـ ١٧٦٢ » الذى علم بدوره ابنه Johann David Michaelis « ١٧١٧ ـ ١٧٩١ » والذى ألف كتابا فى قواعد اللغة العربية نشره فى جوتنجن سنة ١٧٨١ ، وعاد النجرى مرة ثانية الى « هاله » سنة ١٧١٦ حيث قام بترجمة كتاب لمارتن لوثر فى تعليم الدين الى العربية وغيره من الكتب ٠ وعين أستاذا فى « هاله » سنة ١٧١٩ ٠ وقد درس عليه **كالنبرج** Callenberg العربية واللهجة السورية ونشر كتابا فى المحادثة باللهجة السورية أملاه عليه النجرى سنة ١٧٢٩ ، وغادر ألمانيا الى انجلترا سنة ١٧٢١ حيث نشر بالعربية ، المزامير سنة ١٧٢٤ ، والعهد الجديد سنة ١٧٢٧ ٠

أما شارل دديشى فقد تنقل بين بعض المدن الألمانية وكان يدرس العربية ، وكلف بفهرست المخطوطات المحفوظة فى مكتباتها المختلفة ٠

كان لحركة النهضة الفكرية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر أثرها فى دراسة الشرق العربى فما كاد « **جالان** » Antoine Galland « ١٦٤٦ ـ ١٧١٥ » ينشر ترجمته الفرنسية لكتاب ألف ليلة وليلة فى اثنى عشر **مجلدا حتى ترجمه الى الألمانية**٠ وكان لهذه الترجمة أثر فعال ، سرى فى الغرب ، وحمل المثقفين فى الاقتناع بأن الشرق الاسلامى ليس كما تخيلوه موطن عداء للمسيحية ، بل هو الشرق الذى لا يتغير : سماء صافية وألوان زاهية ، وثراء ما بعده ثراء ، وخلفاء ووزراء وقضاة وحريم ، وسحر وحكمة ، هو فى جملته عالم ملىء بالخيال والمغامرات والملذات ٠

كان العلماء يذهبون الى أن اللغة العربية هى لهجة من العبرية ، وقد لقى هذا الاتجاه ترحيبا من علماء اللاهوت الذين كانوا يرون الافادة من العربية فى تفسير الكتاب المقدس بالعربية ٠

وكان « **شولتنس** » Albert Schultens « ١٦٨٦ ـ ١٧٥٠ » الذى درس اللاهوت فى « جروتنجن » من المتحمسين لهذا الرأى ، وألف رسالة سنة ١٧٠٦ يبين فيها فائدة العربية فى فهم اللغة العبرية ٠

***

وبينما كان « شولتنس » يحتل مركزا مرموقا بين رجال اللاهوت ، ظهر فى ألمانيا عالم لم تر الدراسات العربية مثله هو « **رايسكة** » Johann Jacob Reiske « ١٧١٦ ـ ١٧٧٤ »

ولم تكن الدراسات العربية فى ألمانيا قد أخذت بعد طريقا سليما ·

شب « رايسكة » فى بيت فقير ، وأحس منذ حداثته بميل شديد لدراسة العربية ، فاتقنها وهو فى سن مبكرة وذلك بما وهبه الله من ذكاء فطرى واستعداد لغوى ممتاز ، وأمكنه ولم يتجاوز العشرين أن يقرأ كتاب « عجائب المقدور فى نوائب تيمور » لابن عربشاه ، وكان فى طليعة العلماء الذين حرروا الدراسات العربية من كل قيد ، وجعل منها علما قائما بذاته ، وأول من عكف على دراسة اللغة العربية وآدابها والحضارة الاسلامية ووقف حياته عليها وصرح أن على من أراد أن يفهم العربية حق الفهم ألا ينظر اليها نظرة رجل اللاهوت ·

وجه عنايته الى دراسة مقامات الحريرى ونشر سنة ١٧٣٧ المقامة السادسة والعشرين منها وترجمها الى اللاتينية ، وازداد شغفه بالأدب العربى فأخذ يقبل على الاغتراف من بحره الزاخر · وذهب الى ليدن وغيرها من المدن ليبحث فى مكتباتها عن كنوز المخطوطات العربية ·

واستهوته دراسة الشعر العربى ، فاقبل على دراسة شعر جرير ولامية العرب للشنفرى وحماسة البحترى والمعلقات · وقد نشر منها سنة ١٧٤٢ معلقة طرفة بن العبد وشرحها للتبريزى ولابن النحاس وترجمها الى اللاتينية ، ثم علق عليها ملخصا لموضوع المعلقة ووازن بين أبياتها وبين الأبيات فى المعلقات الأخرى ، وفى شعر الهذليين وفى الحماستين وشعر المتنبى وشعر أبى العلاء وفى شعر غيرهم من الشعراء · والحق بكتابه ملخصا لموضوع كل معلقة وترجمةلشاعرها ، ثم ترجم لطرفة بالتفصيل كما أشار الى قرابة طرفة بغيره من الشعراء ·

وبهذه الدراسة وضع « رايسكه » منهجا علميا لدراسة الشعر العربى ، حذت حذوه الأجيال التالية من العلماء ·

وعنى « رايسكه » بدراسة التاريخ الاسلامى وكتب كتابا فى التاريخ الاسلامى سنة ١٧٤٧ وهو مدخل عام فى التاريخ الاسلامى ، واعتبر التاريخ الاسلامى جزءا من التاريخ العالمى ، فقد عالج التاريخ الاسلامى فى الشرق وفى أفريقية وفى أوربا ، وقسم كتابه الى ثلاثة أجزاء الأول عن الشعب والأسر الحاكمة ، والثانى عن الأقاليم التى كانت مسرحا للحوادث ، والثالث عن المصادر التاريخية ·

وكثير ا ما طالب المؤرخين بأن يوجهوا عنايتهم الى التاريخ الاسلامى ، وهو استمرار للتاريخ العام ، كما وجهوها الى التاريخ اليونانى والرومانى · فقد تنبه الى الصلة بين ما ذكره أبو الفداء وبين ما ذكره هيردوت عن الفرس وعاداتهم وبين ما يمكن أن يفيد به المؤرخ الغربى من معرفة تاريخ الشرق ·

لم يكن « رايسكه » محبوبا من علماء اللاهوت فى عصره ، لأنه خالفهم فى نظرتهم الى الاسلام ، فلم يقسم تاريخ العالم الى قسمين : قسم مقدس وقسم مدنى ، ولكنه وضع ــ على العكس من رأيهم ــ العالم الاسلامى محورا للتاريخ العالمى ·

ونشر « رايسكه » ترجمة لاتينية لجزء من تاريخ أبى الفداء سنة ١٧٥٤ وفى سنة ١٧٥٥ نشر رسالة ابن زيدون لابن عبدوس بالعربية واللاتينية · وفى سنة ١٧٥٦ نشر ترجمة ألمانية للامية الطغرائى ، كما نشر بعض الأمثال من « مجمع الأمثال » للميدانى سنة ١٧٥٨ ، وفى السنة التالية نشر من الميدانى عن اكثم بن صيفى ونشر فى سنة ١٧٦٥ مقتطفات من ديوان المتنبى فى الغزل وفى الرثاء وقد نشرت بعد وفاته بعض كتبه ومنها رسائل عن المسكوكات العربية والتى كان قد كتبها سنة ١٧٥٧ نشرها « ايشهورن » سنة ١٧٨١ ·

استطاع « رايسكه » أن يضع الأساس السليم للدراسات العربية فى ألمانيا ومن ثم فى أوربا · وأنكر عليه معاصروه جرأته فى التفكير ومنهجه فى التأليف، ولكن الأجيال التالية اتخذته مثلا أعلى فى الدرس · وأينعت الدراسات العربية فى « ليبزج » المدينة التى عاش فيها متخذة « رايسكه » رائدها فى التحصيل والتأليف ، وذلك بعد مرور قرن من الزمان على وفاته ·

***

*** القرن التاسع عشر**

أنشأت ماريه تيريزيه عاهلة النمسا ، الأكاديمية الشرقية فى فيينا سنة ١٧٥٤ والحقت بها معهدا لتخريج مترجمين وكانت ادارته فى يد اليسوعيين، ولم يخرج هذا المعهد فى الدراسات العربية من يستحق الذكر حتى آخر القرن الثامن عشر · وكان

أول من تخرج فيه من النابغين « **همر بورجشتل** » « ١٧٧٤ ـ ١٨٥٦ » • اتقن اللغات الثلاث العربية والتركية والفارسية • وقد أوفدته النمسا فى مهمات مختلفة فى الخارج وجاء الى مصر سنة ١٨٠٠ فعنى بالأدب الشعبى فيها وبألف ليلة وليلة • وأمكنه أن يحصل على مساعدات مالية لتكوين جماعة تنشر كنوز الشرق ، وأصدر مجلة لذلك اتخذ لها شعار الآية « قل لله المشرق والمغرب يهدى من يشاء الى صراط مستقيم » واقتنع بأنه لابد من أن يشرك علماء من بلاد أوروبا المختلفة فى هذا الهدف ، فأخذوا ينشرون مقالاتهم ومشاهداتهم فى الشرق ومنها مقال « **لايشهوون** » عن مملكتى الحيرة وغسان ومقال « **لرينك** » عن البخارى معتمدا فى ذلك على وفيات الأعيان لابن خلكان ، ومقال للفلكى الألمانى « **ايديلر** » عن دراسة فى أصل معنى أسماءالكواكب معتمدا على عجائب المخلوقات للقزوينى ، ومقال آخر له عن التقويم الهجرى •

أما مشاهدات العلماء فقد فتح لها صدر مجلته ومنها مقال « **لسيتزن** » الذى أقام فى القاهرة من سنة ١٨٠٧ الى سنة ١٧٠٩ وأمكنه أن يسافر مع الحجاج الى مكة ثم سافر الى اليمن حيث مات سنة ١٨١١ وقد ذكر ما جمعه لمكتبة « جوتا » من الفيوم مخطوطات عربية وآثار مصرية ، ومن اليمن نقل بعض النقوش العربية القديمة ، ونقل من سيناء بعض النقوش ، وتحدث عن الرجال الذين التقى بهم فى مصر ومنهم الجبرتى « ١٧٥٤ ـ ١٨٢٢ » ، وذكر رايه فى نشأة الف ليلة وليلة ، وأشار الى ما أورده المسعودى فى مروج الذهب فى هذا الشأن • وكذلك ذكر « روبيل » رحلته الى مصر والاردن •

وبالجملة فقد ترك « همربورجشتل » مجالا للعلماء أن يتحدثوا عن الشرق منذ أقدم عصوره حتى العصر الذى يعيشون فيه • وكل « همربورجشتل » يكتب المقالات فى مجالات علمية أخرى ، وله من الكتب اكثر من مائة كتاب : منها نشرة لكتاب الزمخشرى أطواق الذهب بالعربية والترجمة الألمانية ، وله كتاب فى تاريخ الأدب العربى يقع فى سبعة أجزاء •

ويرجع الفضل لهمربورجشتل فىاحياء الدراسات العربية فى القرن التاسع عشر فى ألمانيا وفى اعطاء صورة صادقة عن الشرق الحديث • وقد أشاد (جوته) بمجهودات (**همربورجشتل**) فى (ديوانه الغربى الشرقى ، وبخاصة ترجمته لحافظ •

أخذت الجامعات الألمانية فى القرن التاسع عشر توجه عناياتها الى الدراسات العربية ، ففى عام ١٨١٩ عين « **فرايتاج** Georg Wilhelm Freytag» ١٧٨٨ ـ ١٨٦١) أستاذا للغات الشرقية فى جامعة بون •

وقد نشر معجما بالعربية واللاتينية فى أربعة أجزاء من سنة ١٨٣٠ ـ ١٨٣٧ ، وقد احتفظ معجمه بقيمته الى اليوم • ونشر حماسة ابى تمام فى شرح التبريزى وترجمه الى اللاتينية فى جزءين من سنة ١٨٢٨ ، سنة ١٨٤٧ • وقام بنشر أمثال الميدانى وترجمها الى اللاتينية فى ثلاثة أجزاء من سنة ١٨٣٨ الى سنة ١٨٤٣ ، ولا يزال يرجع اليه بالرغم من طبعة بولاق سنة ١٢٨٤ هـ • وفى سنة ١٨٣٠ أخرج « فرايتاج » كتابه فى علم العروض وقد جمع فيه نظريات العرب فى صناعة الشعر •

وظهر فى جوتنجن « **ايوالد** » Heinrich Ewald ١٨٠٣ ـ ١٨٧٥ » ، وكان من علماء اللاهوت الذين اتقنوا عدة لغات شرقية الى جانب اللغات السامية • ألف كتابا فى قواعد اللغة العربية يقع فى جزءين «١٨٣١ ـ ١٨٣٣» وفق فيه الى دراسة قواعد اللغة العربية من الناحية العقلية مستعينا بقوانين اللغات العامة ، وأمكنه أن يعرض قواعد اللغة العربية بتفسير جديد للصيغ ، ولم يتبع طريقة النحويين العرب • ونشر فى سنة ١٨٢٥ بحثا عن العروض دال فيه على الكم فى الأوزان العربية

أما الشاعر « **روكرت** » Friedrich Rückert « ١٧٨٨ ـ ١٨٦٦ » الذى كان استاذا للدراسات الشرقية فى أرلنجن ثم فى برلين ، فقد دفعه ولعه بالشعر الفارسى والعربى أن ينقل الكثير منه الى اللغة الألمانية شعرا ، ومن ذلك نقله ديوان الحماسة شعرا الى الالمانية ، وله ترجمة لمقامات الحريرىالىالالمانية حافظ فيه على أسلوب الحريرى فى السجع واختيار الألفاظ وغزارتها ، وتعتبر هذه الترجمة من روائع الأدب الألمانى • ويرجع الفضل « لروكرت » فى جعل الشعر العربى والفارسى من عناصر الثقافة الألمانية•

ولما ذاع صيت العالم الفرنسى « **دوساسى** » Silvestre de Sacy « ١٧٥٨ ـ ١٨٣٨ » أوفدت اليه الدول المختلفة كثيرا من طلبتها النابغين ليتتلمذوا

عليه ، وكان الطلبة الألمان أكثرهم عددا نذكر منهم : «فلوجل» Gustav Fluegel «١٨٠٢ — ١٨٧٠» الذى نشر عدة كتب أدت خدمات جليلة لدراسى العربية : منها المعجم المفهرس لألفاظ القرآن و « كشف الظنون » لحاجى خليفة و « الفهرست » لابن النديم • هذا ويعد الأستاذ فوك طبعة جديدة للفهرست مع اضافات وتصويبات •

ومنهم « هابشت » Maximilian Habicht « ١٧٧٥ — ١٨٣٩ » الذى نشر النص العربى لألف ليلة وليلة •

ومنهم « كوزيجارتن » J. G. L. Kosegarten « ١٧٩٢ — ١٨٥٠ » الذى نشر ديوان الهذليين •

ومنهم « فلايشر » Heinrich Leberecht Fleischer « ١٨٠١ — ١٨٨٨ » الذى يعد عميد المستشرقين الألمان فى القرن التاسع عشر • كان أستاذا فى ليبزج وكانت له دراية واسعة بالأدب العربى وبتاريخ الحضارة العربية ، ولكنه وقف حياته على دراسة اللغة العربية وعكف على البحث فى النحو وفى المفردات وفى الأساليب • ويتضح ذلك مما نشره من أبحاث مثل تعليقاته على النص العربى لألف ليلة وليلة ونفح الطيب ومعجم البلدان والفهرست والكامل للمبرد والكامل لابن الأثير • ونشر كذلك تصويبات على تكملة المعاجم العربية لدوزى • وقام بين سنتى ١٨٤٦ و ١٨٤٩ بنشر البيضاوى •

واشتهر فليشر بغزارة علمه وبراعته فى التدريس، فأقبل عليه الطلبة من بلاد مختلفة ، وتخرج عليه عدد كبير من المستشرقين ، بعد أن جعل فلايشر من الاستشراق فرعا من فروع المعرفة الانسانية •

* * *

*** الدراسات العربية فى المائة سنة الأخيرة ••**

اللغة والمعاجم :

وضع العلماء الألمان عدة كتب فى قواعد اللغة العربية ، أخذت عن العرب طريقتهم ونهجت منهجا حديثا فى عرض النحو وفى مقدمتها كتاب «**بروكلمان**» Carl Brockelmann « ١٨٦٨ — ١٩٥٦ » فى قواعد اللغة العربية مع قطع أدبية وتمرينات وكشاف لغوى بالاشتراك مع **سوسين** وقد ظهرت منه حتى اليوم ثلاث عشرة طبعة •

ونشر « **روكندورف** » Hermann Reckendorf « ١٨٦٣ — ١٩٢٣ » كتابين : الأول عن العلاقات الصرفية فى العربية ، والثانى عن الصرف العربى ، درس الصرف من الناحيتين التاريخية والسيكلوجية ، ولم يدرسه من الناحية المنطقية كما فعل فليشر من قبله ، وتعتبر دراسة « ركندورف » الأساس الذى يمكن أن يبنى عليه كتاب فى النحو التاريخى • وكان « **نولدكة** » ينوى أن يضع كتابا فى النحو التاريخى ، ولكنه لم ينفذ خطته واكتفى بكتابة «**دراسة فى النحو العربى**» الذى ظهر سنة ١٨٩٦ •

وكانت دراسته نقطة تحول فى بحث اللغة بحثا تاريخيا • فقد نشر «**برجشتر**» رسالته عن « النفى فى القرآن » ، وهى أول محاولة لدراسة النحو التاريخى للغة القرآن •

وأثار **فورز** Karl Vollers « ١٨٥٧ — ١٩٠٩ » وهو الذى تولى ادارة دار الكتب بالقاهرة من سنة ١٨٨٦ حتى عين أستاذا فى « فيينا » سنة ١٨٩٦ بكتابه « عن لغة الكتابة ولغة العامة عند العرب القدماء عاصفة من النقد ، فقد ذهب فورز فى كتابه هذا الى أن القرآن الكريم كتب بلهجة قريش ثم عدل بحسب أصول اللغة الفصحى ، وقد هاجمه «نولدكة» مبينا له خطأ منهجه ورأيه ، ومفندا أقواله •

ونشر « **يان** » Gustav Jahn « ١٨٣٧ — ١٩١٧ » شرح المفصل للزمخشرى لابن يعيش فى جزءين « ١٨٨٢ — ١٨٨٦ » ، كما نشر سنة ١٩٠٠ ترجمة كاملة لكتاب سيبويه مع شرح السيرافى •

ونشر « **فوك** » Johann Fueck سنة ١٩٥٠ بحثا قيما عن « العربية ، دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب » •

اما عن المعاجم فقد أشرف «**فيشر**» August Fischer « ١٨٦٥ — ١٩٤٩ » على الطبعة الخامسة لكتاب المقتطفات **لبرونو** Rudolf Bruennow « ١٨٥٨ — ١٩١٧ » وألحق به قاموسا اعتمد فيه فيشر على المعاجم العربية ، وعلى دراسة منهجية لمشاهير أدباء العرب وكتابهم وأمكنه بذلك أن يتتبع معانى الكلمات ودعاه ذلك الى اعداد قاموس شامل على نفس المنهج، وتتبع معانى الكلمات حتى القرن الرابع الهجرى • وقد كلفه مجمع اللغة العربية بالقاهرة باعداد هذا المعجم التاريخى ، ونشره للمجمع ولكن الموت حال

بينه وبين أتمام عمله ، وتولى ذلك من بعده الاستاذان **شبيتالر** Anton Spitaler **وكريمر** Joerg Kraemer « ١٩١٧ – ١٩٦١ » وتمكنا من جمع مادة **فيشر** واصدار أول ملزمة سنة ١٩٥٧ ، واعتمدا أيضا على كتاب فيشر « **الشواهد** » وهى فهارس لمادة غزيرة جمعها من الكتب العربية ونشره سنة ١٩٤٥ .

وأخرج **فير** Hans Wehr قاموسا بالعربية والالمانية وأضاف اليه ملحقا ، وقد ترجم الى الانجليزية حديثا .

***

* ترجمة القرآن

أمكن (**بطرس المبجل**) (١٠٩٢–١٠٥٧) العالم الايطالى أن يقنع العالم الانجليزى « **دبوبرتوس كيتينتسيس** » بترجمة القرآن الى اللاتينية ، فقام بهذه الترجمة ، بطريقة غير سليمة ، لم يتوخ فيها الدقة ، فجاءت ترجمته عبارة عن تفسير وعن اختصار لما ورد فى كل سورة بحسب ما تراءى له منطقها. بالرغم من ذلك كله فقد احتفظت هذه الترجمة بقيمتها فى أوربا ونشرت فى بال بسويسرا سنة ١٥٤٣ أى بعد أربعة قرون من كتابتها . وعن هذه الترجمةأخذ «**أريفابينى**» الترجمة الايطالية سنة١٥٤٧ وعن الايطالية نقلها « **شفيجر** » Salomon Schweigger سنة ١٦١٦ الى الالمانية .

وفى سنة ١٧٤٦ نشر **أرنولد** Theodor Arnold الترجمة الالمانية للقرآن عن ترجمة « سال » Georges Sale الانلجيزية التى نشرها فى لندن سنة ١٧٣٤ .

ويعتبر « فيشر » أن ترجمات القرآن الى اللغات الأوربية مليئة بالأخطاء التى نجمت عن عدم فهم النص فهما سليما وقد بين ذلك فى مقال له عن ترجمة سورة المسد . ويعد الآن **بارت** Rudi Paret ترجمة للقرآن مع تفسير مختصر له .

* * *

* تاريخ القرآن

نشر « **نولدكة** » Theodor Noeldeke « ١٨٣٦ – ١٩٣٠ » كتاب « تاريخ القرآن سنة ١٨٦٠ ، عالج فيه مسالة تاريخ نزول الآيات والسور ، ونهج فى ذلك منهجا علميا دقيقا ، فجاء كتابه عمدة لكل باحث فى هذا الموضوع . وأعاد « **برجشترسر** » Gotthelf Bergstraesser ١٨٨٦ – ١٩٣٣ » طبع الكتاب بعد تنقيحه واستكماله ونشره تلميذه « **برتسل** » Otto Pretzl « ١٨٩٣ – ١٩٤١ » بعد موته سنة ١٩٣٨ .

***

* القراءات

اهتم « **برجشترسر** » بنص القرآن وبالقراءات فنشر « المختصر فى شواذ القرآن » من كتاب البديع لابن خالويه وكتاب « غاية النهاية » « فى طبقات القراء » لابن الجوزى .

ونشر « **برتسل** » كتابى « التيسير فى القراءات » و « المقنع » فى معرفة رسم مصاحف الأمصار ، للدانى .

***

* الفقه والحديث

أصدر « ساخاو » كتابا فى الفقه على مذهب الامام الشافعى ، ونشر **برجشترسر** كتابا فى الفقه على مذهب أبى حنيفة . وأخيرا اهتم الاستاذان **برتش** Erich Pritsch ١٨٨٧ – ١٩٦١ وشبس Otto Spies بكتب التشريع الاسلامى وبخاصة كتاب الكاسانى « بدائع الصنائع فى ترتيب الشرائع » ونشرا دراسات لبعض أبوابه .

كما نشر « **فوك** » بحثا عن « دور الرواية والرواة فى الاسلام » ونشر « **برجشترسر** » بحثا عن منهج دراسةالفقه ، وله كتاب عنأسس التشريع الاسلامى بحسب الحنفية وقام بنشره بعد موته « **شاخت** » Josef Schacht

* * *

* كتب السيرة

اهتم العلماء الألمان بدراسة حياة الرسول والصحابة ، ففى عام ١٨٦٠ أصدر **فستنفيلد** Ferdinand Wuestenfeld ١٨٠٨ – ١٨٩٩ سيرة ابن هشام ، وقام بترجمتها الى الالمانية « **فايل** » Gustav Weil ١٨٠٨ – ١٨٨٩

وأخذ « **ساخاو** » Edward Sachau « ١٨٤٥ – ١٩٣٠ » على عاتقه نشر كتاب « الطبقات الكبرى » لابن سعد ، معتمدا على عدد من المستشرقين ، وعلى الاستاذ أحمد والى ، وذلك فيما بين سنتى ١٩٠٤ و ١٩١٨ فهيأ للباحثين مصدرا من أهم المصادر عن حياة الرسول والصحابة والرواة .

وكان آخر كتاب صدر فى السيرة كتاب « **بارت** » عن (محمد والقرآن)

*** المذاهب والفرق الاسلامية :**

ظهرت فى منتصف القرن التاسع عشر ترجمة ألمانية لكتاب « الملل والنحل » للشهرستانى ٠

واهتم **شتروتمان** Rudolf Strothmann « ١٨٨٧ – ١٩٦٠ » بدراسة الزيدية والباطنية ونشر « بيان مذهب الباطنية وبطلانه » عن كتاب « قواعد عقائد آل محمد » لمحمد بن الحسن الديلمى وكتاب **«مزاج** التسنيم » لضياء الدين اسماعيل بن هبة الله ، وهو نقد القرآن لدى الاسماعيليين ٠ وله بحث عن فرقة النصيرية المعروفة بالشام ٠

وعنى « **ريتر** » Hellmut Ritter بدراسة التصوف الاسلامى ، فنشر « **مقالات الاسلاميين** واختلاف المسلمين » « لأبى الحسن الأشعرى » وفرق الشيعة ، للنوبختى ٠

وعالج **«هارتمان»** Richard Hartmann التصوف فى الاسلام وذلك فى كتابه عن « الدين الاسلامى » معتمدا فى ذلك على رسالة القشيرى ٠

* * *

*** النشر :**

اهتم العلماء الألمان بنشر مصادر النشر العربى ، فنشر بروكلمان فيما بين سنتى ١٩٠٠و١٩٠٨كتاب « عيون الأخبار » لابن قتيبة ٠

ونشر « **ميتس** » Adam Mez « ١٨٦٩ – ١٩١٧ » كتاب « حكايات أبى القاسم البغدادى » لأبى المطهر الازدى سنة ١٩٠٢ ، وقدم لها بمقدمة تاريخية حضارية وزوده بتعليقات هامة ٠

ويقوم « **دتريش** » Albert Dietrich بنشر كتاب « الجليس الصالح الكافى والأنيس الناصح الشافى » لأبى زكرياء المعافى النهروانى من القرن الرابع الهجرى ، ويضم هذا الكتاب قصصا وأشعارا من العصر الأموى ، ويقع فى **مائة فصل** ٠

وترجم « **ليتمان** » Enno Littmann « ١٨٧٥ – ١٩٥٨ » كتاب ألف ليلة وليلة الى الألمانية ترجمة كاملة ٠ وقد وفق فى المحافظة على روح الكتاب وأسلوبه فى عبارة ألمانية سلسة ، توخى فيها اختيار اللفظ ، والجمل القصيرة السهلة ، وقدم له بدراسة مسهبة ، تكلم فيها عن تاريخ هذا الأدب ومميزاته وخصائصه ، وأعاد طبع ترجمته سنة ١٩٥٧ ٠

وقام أخيرا « **فير** » بنشر مجموعة من القصص لها صلة بألف ليلة وليلة عن مخطوطة مخرومة وعنوانها « الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة » ولا شك أن لهذه المجموعة أهمية فى دراسة تاريخ أدب القصص العربى ٠

وتمكن « **ريتر** » سنة ١٩٥٤ من نشر « أسرار البلاغة فى المعانى والبيان » لعبد القاهر الجرجانى وأتبعه بترجمة ألمانية ٠



المخلص

C. Brockelmann

نموذج من خط الدكتور بروكلمان بالعربية مذيل بتوقيعه من رسالة بعث بها سنة ١٩٣٨ إلى سكرتير تحرير « المجلة »

* **الشـــعر :**

كان أكثر عناية المستشرقين الألمان بالشعر الجاهلى والشعر فى عصر ازدهار الحضارة الاسلامية ، وقل اهتمامهم بالشعر العربى بعد ذلك العصر فنجـد « **آلفارد** » Wilhelm Ahlwardt « ١٨٢٨ — ١٩٠٩ » بنشر ثلاثة مجلدات فى سنتى ١٩٠٢ و ١٩٠٣ ضمت الاصمعيات ورجز العجاج والزفيان ورؤية بن العجاج وفى سنة ١٩٠٤ ترجم ديوان رؤبة بن العجاج الى الألمانية ، وعبر عن أمنيته فى أن يكون هذا الشعـر الرومانتيكى منهلا لوحى الشعراء الألمان وملهمـا لخيالهم .

وقد عنى غيره من العلماء بنشر دواوين الهذليين وترجمة بعضها ، ونشر شعر عنترة والمتلمس وأمية ابن ابى الصلت ولبيد وعروة بن الورد وحاتم الطائى ومعن بن أوس وحسان بن ثابت وعمر بن ابى ربيعة والقطامى ، وهاشميات الكميت وخلف الأحمـر والفرزدق وغيرهم . وقد نشر « **نولدكة** » كتابا سنة ١٨٩٠ ضمنه مختارات من الشعـر القديم ، وزوده بفهرس شرح فيه المفردات . وله أيضا كتاب ترجم فيه الى الألمانية خمس معلقـــات وزودها بالشرح والتعليق .

ويقوم « **فاجنـــر** » Ewald Wagner بنشر ديوان أبى نواس حسب رواية حمزة الاصفهانى وقد صدر منه الجزء الأول .

* * *

* **الأدب الشعبى**

عنى « **ياكوب** » Georg Jacob « ١٨٦٢ — ١٩٣٧ » بدراسة خيال الظل ، فأرخ لهذا المسرح فى الشرق والغرب ، وعنى بدراسة ابن دانيـال . وقد بذل جهدا مشكورا فى دراسة هذا اللون من الأدب لتنوع أسلوبه وتنقله بين عربية فصحى وبين لغة دارجة .

ويقوم « **كالة** » Paul Kahle بنشر نص ابن دانيال و « **لبرو كلما** » عدة مقالات فى الادب الشعبى منها ترجمة عربية قديمة عن حكايات الشجرة العجيبة ، ودراسات فى تاريخ الأدب المقارن ، الأحاديث المثالية والروايات الخرافية المتعلقة بالحيـوان فى الأدب العربى القديم ، وترجمة عربية قديمة عن قصـــة أهل الكهف .

واصدر « **هونرباخ** » Wilhelm Hoenerbach كتـــاب « العاطل الحالى المرخص الغالى » لصفى الدين الحلى ، وهو يعالج فنون الشعر العامى الأربعة : الزجـــل والمواليا وكان وكان وقوما .

ولعل أكثر المستشرقين الالمان اتصـالا بالشعب العربى هو « **ليتمان** » ، فقد كان حريصا فى زيارته للشرق العربى أن يتصل بالشعب ، يجلس اليـــه ويدرس كل ما يتصل به .

وله كتاب شـــامل للكثير من القصص الشعبى بلهجة أهل بيت المقدس ، وآخر عن الأغانى التى نظمت فى الحديث عن الحماة على السنة العامة ، وغير هذين له مؤلف جمع فيه الكثير من المقطوعات الشعبية فى فلسطين وسوريا ، وترجمها بعد أن شرحها وذيل لهـــا .

وفى عام ١٩٢٠ وضع مؤلفا فى لغة غجر الشام ، ذكر فيـــه قواعد لتلك اللغـة ، وختمه بثبت يضم مفرداتها .

كما ترجم الى الألمانية طرائف من القصص العربى العامى مع شرح واف ، ودراسة عميقة وتعليق طويل .

ولم يفته أن يجمع الكثير من الأمثال الدارجة ، والأحاجى العامية المسموعة فى القاهرة ، وأن يضمنها كتابا له مع تعليق منه عليهـــا وشرح لاشاراتهـــا ومدلولاتها .

كما جمع أيضا الكثير من الأغانى الوطنية المصرية فى كتاب له قدمه بدراسة وافية . ثم ترجمـــه الى الألمانية .

وقد أفرد كتابا له للأغانى الخاصة بالزار جمـــع شتيتها ، ثم شرحها وترجمها ، ونشر قصيدة شائعة على السنة المـادحين فى مصر عرضت لزواج النبى بالسيدة خديجة ، ثم رحلته الى بصرى .

وغير هذا كله عنى بنشر سيرة السيد احمـــد البدوى مع مقدمة طويلة فيها دراسة تاريخية شاملة

وظهر كتاب له عن الأغانى الاسلامية العربية فى بعض الأنبياء والأولياء والصـــالحين كابراهيـــم واسماعيل ومريم وهاجر .

* اللهجات العربية

ورأى العلماء الألمان أن دراسة اللهجات العربية لازمة لفهم اللغة العربية فهما صحيحا ، فألفوا فيها الكتب وجمعوا النصوص باللهجات العربية المختلفة : العراق وسوريا وفلسطين ومصر وشمال أفريقية واليمن وزنجبار وعمان .

* * *

* النقوش العربية والأوراق البردية

أعد « **برشـــم** » Max van Berchem « ١٨٦٣ — ١٩٢١ » مادة غزيرة من النقوش العربية فى البلاد المختلفة ليضمها فى مجموعة ، وقد شرع فى نشرها يعاونه « **سوبر نهايم** Moritz Sobernheim و« **هرتزفلد** » Ernst Herzfeld وفييت Geston Wiet

ولبرشم كتاب فى « نقوش عربية من أرمينيـــا ودياربكر » نشره سنة ١٩٠٧ ، كما نشر « النقوش العربية » التى جمعها « **أوبنهايم** » من سوريا والعراق وآسيا الصغرى سنة ١٩٠٩ ، ونشر النقوش التى جمعها « **سارة** » من الفرات ودجلـــة ســنة ١٩١١ وغيرها .

واهتم بدراسة الأوراق البردية العربية **بيكر** ، Carl Heinrich Becker « ١٨٧٦ — ١٩٣٣ » وكذلــك **جرومان** Adolf Grohmann وقد نشر الــكثير من الأوراق البردية المحفوظة فى فيينا ويقــوم بنشر المجموعة الموجودة بدار الكتب بالقاهرة ، وقد أصدر منها الى الآن أربعة أجزاء . ونشر « **ديتريش** » مجلدا عن الأوراق البردية .

ونشر « ليتمان » ٣٨ نقشا عربيا ، ضمها القسم الرابع من الجزء الرابع من مطبوعات البعثــــة الأمريكية ، ثم نشر سنة ١٩٤٩ عن النقوش العربية القديمة .

أما النقوش العربية الشمالية القديمة فللأســتاذ « **ليتمان** » فيها خطوة موفقة ، فقد وفق الى حـــل رموز النقوش الصفوية ، ثم النقوش الثمودية .

وله كتاب ألفه سنة ١٩٠١ عن النقوش الصفوية ، كما أن له بابا بين أبواب كتابه فى النقوش السامية عن تلك النقوش أيضا ، وغير هذين تقرأ له القسم الثالث من الجزء الرابع من مطبوعات البعثة الامريكية الى سوريا ، ففيه الكثير عن تلك النقوش .

أما عن النقوش الثمودية فلا يزال كتابه الصـــادر سنة ١٩٠٣ مرجعا للباحثين فى حل معميات تلك النقوش .

ولا ننسى له كتابه الأخير الذى ألفه سنة ١٩٣٦ وعنوانه « ثمود وصفا » الذى جمع فيه خلاصـــة أبحاثه المختلفة عن النقوش الصفوية والثمودية .

واهتم بنشر النقوش العربية الجنوبية «**موردتمان**» J. H. Mordtmann « **وورود دكاناكيس** » Nikolaus Eugen Mittwoch « ١٨٧٦ — ١٩٤٥ » « **متفوخ** » Fhodokanakis و « **شلوبيس** » Hans Schlobies **وماريه هفنـــر** Maria Hoffner ونشر **ليتمان** بعض نقوش سبئية فى المجلد الرابع من مطبوعات البعثة الألمانية فى أكسوم .

***

* الدراسات التاريخية

كان « **لفستنفيلد** » جهدا ملحوظا فى ميـــدان الدراسات التاريخية .

فقد نشر كتاب وفيات الأعيان لابن خلكان فيما بين سنتى ١٨٣٥ و ١٨٥٠ وتواريخ مكة للازرقى والفاكهى والفاسى وابن ظهيرة القرشى وقطب الدين النهروانى ، فيما بين سنتى ١٨٥٧ و ١٨٦١ ، وكتاب المعارف لابن قتيبة سنة ١٨٥٠ ، وكتـاب تهذيب الأسماء للنووى فيما بين سنتى ١٨٤٢ و ١٨٤٧ . وله كتاب فى مقابلة التواريخ الميلادية بالتـــواريخ الهجرية نشره سنة ١٨٥٤ وهو عمل دقيق يحتـــاج الى خبرة ، ويوفر على الباحث جهدا كبيرا .

واهتم « **ساخاو** » بنشر كتاب البيرونى « الآثار الباقية عن القرون الخالية » سنة ١٨٦٩ وكذلك كتاب تاريخ الهند .

وقام « **كاله** » بنشر تاريخ ابن اياس للفترة ما بين سنتى ١٤٦٨ ، ١٥٢٢ .

ويقوم « **رومر** Hans Robert Roemer بنشر كتـــاب « كنز الدرر وجامع الغرر » للدوادارى وقد أصدر منه المجلد التاسع الذى يتناول تاريخ الملك الناصر محمد بن قلاوون .

ونشر « **ارنست** Hans Ernst » مجموعة من الوثائق التى ترجع الى عصر المماليك محفوظة فى دير سانت كاترين بطورسيناء .

* **التاريخ الاسلامى**

عنى الألمان عناية خاصة بكتابة التاريخ الاسلامى ففى سنة ١٨٥١ أخرج «**فايل**» كتابه «تاريخ الخلفاء» فى ثلاثة مجلدات ، ثم أردفه سنة ١٨٦٢ بمؤلف آخر عن الخلفاء العباسيين فى مصر أى من سنة ٦٣٢ الى سنة ١٥١٧ .

وفى سنة ١٨٨٧ أصدر **موللر** August Mueller « ١٨٤٨ - ١٨٩٢ » كتابه عن « الاسلام فى الشرق والغرب » فى مجلدين ، وكان الهدف منه أن يعرض تاريخ الاسلام السياسى على أساس علمى للقارىء المثقف .

أما « **فلهاوزن** » Julius Wellhausen « ١٨٤٤ - ١٩١٨ » فقد اتجه فى دراسة التاريخ الاسلامى الى الجمع بين النصوص الأدبية بعد تحليلها والمصادر التاريخية بعد نقدها وألف سنة ١٨٨٩ كتابه عن « المدنية قبل الاسلام » وتنظيم الرسول للمهاجرين فى المدينة » وفى سنة ١٨٩٩ نشر كتابه « مدخل الى تاريخ الاسلام فى فجره » وفى سنة ١٩٠١ صدر بحثه عن المعارضة الدينية والسياسية فى فجر الاسلام » وبحثه عن « الكفاح بين الأمويين والروم » وفى سنة ١٩٠٢ ظهر كتابه المشهور « الامبراطورية العربية وسقوطها » وقد أثر هذا الكتاب على منهج البحث فى التاريخ الاسلامى .

واتجه « بيكر » الى دراسة التاريخ الاقتصادى والادارى فى صدر الاسلام .

وأسس **بيكر** سنة ١٩١٠ مجلة الاسلام ، وهى تعنى بتاريخ الشرق الاسلامى وحضارته ، فخرج بذلك عن الأفق الضيق ، والاكتفاء بالدراسات النحوية واللغوية .

واهم « **ياكوب** » بالعلاقات التجارية بين البلاد الواقعة على البحر البلطيق والعالم الاسلامى وكتب فى ذلك بحثا سنة ١٨٨٦ عن ما هى المواد التى كان يستوردها العرب فى العصور الوسطى من بلاد البلطيق ؟ ورسالة سنة ١٨٨٧ عن تجارة بلاد البلطيق » كما أنه نشر كتابا قيما سنة ١٩٢٤ عن أثر الشرق فى الغرب وبخاصة فى العصور الوسطى .

وكتاب « **ميتز** » الذى نشره « **ركندورف** » بعد موته سنة ١٩٢٢ عن حضارة الاسلام فى القرن الرابع الهجرى ، من الكتب التى نهج فيها منهجا علميا سليما ، لعرض الحضارة الاسلامية فى القرن الرابع الهجرى عصر النهضة ، حيث أشار فيه الى المراجع الكثيرة ، وجمع فيه بين التأليف والادارة والمالية وحياة مختلف الطبقات والأعياد ونظام المدن والاقتصاد والتجارة والمواصلات .

وتوج « **بروكلمان** » هذه الدراسات بمؤلفه الضخم فى تاريخ الأدب العربى الذى لا يستغنى عنه باحث . وله مؤلفات أخرى منها : مقال عن الدول الاسلامية ، والعلاقة بين كتاب الكامل لابن الأثير وكتاب أخبار الرسل والملوك للطبرى .

وفى سنة ١٩٤٣ أصدر كتابه تاريخ الشعوب والدول الاسلامية .

***

* **الدراسات الجغرافية**

وجه « **فستنفيلد** » عنايته الى ميدان الدراسات الجغرافية وبين ما للعرب من فضل كبير فى هذا المجال .

فنشر عجائب المخلوقات « للقزوينى » سنة ١٨٤٩ ومعجم ما استعجم « للبكرى » سنة ١٨٧٧ ومعجم ياقوت » فيما بين سنتى ١٨٦٦ و ١٨٧٣ .

وأصدر « شفارتس » Paul Schwarz « ١٨٦٧ - ١٩٣٨ » ثمانية مجلدات « ايران فى العصور الوسطى عن الجغرافيين العرب » وذلك فيما بين سنتى ١٨٩٦ - ١٩٢٣ » .

ونشر « **هارتمان** » ما يتصل بجغرافية فلسطين فى « زيدة كشف الممالك » لخليل الظاهرى .

وحقق « شيبيس » ما كتبه ابن فضل الله العمرى عن جغرافية الهند ، وترجمه الى الألمانية .

وفى رسالة « لهونرباخ » حقق فيها « الرحلة المغربية » للعبدى والادريسى فى جغرافية أوربا .

* * *

* **الطب :**

فى سنة ١٩٢٢ أصدر **برجشترسر** كتابه عن التراجم المعروفة لابقراط وجالينوس ، وتوسع فى بحثه ونشره فى السنة التالية تحت عنوان «حنين بن اسحاق ومدرسته » ، ثم أتبعه بدراسات أخرى فى هذا الميدان .

ونشر « **موللر** » عيون الأنباء فى طبقات الأطباء » لابن أبى أصيبعة سنة ١٨٨٢ فى جزءين ، ثم نشر ذيلا للنص سنة ١٨٨٤ ، وله بحث نشره سنة ١٨٨٤ عن نص ابن أبى أصيبعة ومصطلحاته .

ونشر « ليبرت » Julius Lippert « ١٨٦٦ - ١٩١١ » سنة ١٩٠٣ كتاب «تاريخ الحكماء» للقفطى كما نشر بالاشتراك مع طبيب العيون هيرشبرج والمستشرق متفوخ كتابا فى جزءين عن أطباء العيون العرب سنة ١٩٠٥ .

ووقف طبيب العيون الذى أمضى معظم ايامه فى القاهرة « مايرهوف » Max Meyerhof « ١٧٨٤ - ١٩٤٥ » حياته على دراسة الطب عند العرب ، وقد أخرج طبعة ممتازة لكتاب « شرح أسماء العقار » لموسى بن ميمون القرطبى وكتاب « العشر مقالات فى العين » المنسوب لحنين بن اسحاق وقدم له ببحث قيم عن كتب طب العيون فى صدر الاسلام

* * *

* **العلوم الطبيعية :**

درس « روسكا » Julius Ruska « ١٨٦٧ - ١٩٤٩ » جهود العرب فى الرياضيات والعلوم الطبيعية ونشر رسالة سنة ١٩١١ عن « دراسات فى كتاب الأحجار لارسطو » وفى السنة التالية نشر النص العربى للوقا بن سرافيون وخلص من ذلك الى أن الكتاب المنسوب لارسطو ، هو فى الواقع نتيجة لدراسة السريان والفرس فى الطب .

كما نشر كتاب « سر الأسرار » للرازى وتمكن من اثبات الناحية العملية للرازى فى الكيمياء ، ونشر كتابا عن تاريخ الكيميائيين العرب وأثبت أن ما نسب الى خالد بن يزيد منحول .

ويعنى « سيجل » Alfred Siggel الاستاذ لجامعة هومبلد ببرلين الشرقية بدراسة الكيمياء عند العرب وله فيها عدة كتب ومقالات .

كما أثبت « كراوس » Paul Krause « ١٩٠٧ - ١٩٤٦ » مساعد روسكا فى كتابه عن جابر بن حيان أن ما نسب الى جابر بن حيان انما هو من وضع الاسماعيلية ويرجع الى حوالى سنة ٩٠٠ ميلادية ، لهذا البحث أهميته فى تاريخ العلوم عند العرب .

وكان « لشوى » Karl Schoy « ١٨٧٧ - ١٩٢٥ » دراسات فى تاريخ الرياضيات والفلك عند العرب ، ونشر منها « ويليتفر » Heinrich Wieleitner وروسكا سنة ١٩٢٧ كتابه فى حساب المثلثات للبيرونى .

واهتم « فيدمان » Eilhard Wiedemann « ١٨٥٢ - ١٩٢٨ » بالفيزيقى عند العرب وعكف على جمع المادة الخاصة بعلم الطبيعة من المخطوطات والمطبوعات ونشر ابحاثا عنها شارحا لها وموضحا .

ونشر « كراوزة » Max Krause « ١٩٠٩ - ١٩٤٤ » كتاب « منالاوس فى الأشكال الكريه » اصلاح الأمير أبى نصر منصور بن عمران ، وترجمه الى الألمانية وقدم له بمقدمة تاريخية عن جهود العرب فى هذا الميدان .

* * *

* **مشاركة العلماء فى تقدم الدراسة فى مصر :**

تولى ادارة دار الكتب عدد من العلماء الألمان الذين كان لهم الفضل فى تنظيم دار الكتب وفهرست مخطوطاتها وقد أتاحت لهم فرصة وجودهم فى هذا المركز أن يتصلوا بالكثير من علمائنا فأفادوا واستفادوا ونذكر منهم (شبيتا) و (فولرز) و « مورتز » و « شترن » و « شادة »

كما استعانت الجامعة بعدد من المستشرقين الألمان للتدريس فى كلية الاداب نذكر منهم « ليتمان » و « برجشترسر » و « شاخت » و « شادة » و (فينكلر) و (جرومان)

ولا ننسى فى هذا المجال ، المستشرقين الذين تلقى عليهم العلم فى ألمانيا عدد من طلبة البعثات ، فقد أمدوهم بعلمهم الغزير، وبذلوا معهم جهدا كبيرا وضحوا بأوقاتهم وفتحوا بيوتهم لأبنائهم من الطلبة العرب ، وانى لاأذكر يوم أن منع النازيون الاستاذ « متفوخ » من التدريس بالجامعة ، فتح بيته للطلبة العرب واستمر يعلمهم فيه ، ولم يقبل أى أجر أو هدية على عمله الذى لا يقدر بمال .

يقول الدكتور طه حسين : وما أنسى فلن أنسى الاستاذ ليتمان حين لقيته فى مؤتمر من مؤتمرات المستشرقين فى مؤتمر « ليبزج » وكنت ألقى حديثى فى هذا المؤتمر ، واذا الاستاذ ليتمان وكان رئيس الجلسة فى ذلك اليوم ، يبكى بكاء شديدا ، كأنه تأثر ان يرى تلميذه يتحدث بين يدى هذا الجمع من العلماء المستشرقين الذين أقبلوا الى هذا المؤتمر فى (ليبزج) كانت اذن بين ليتمان وبينى هذه المودة التى تكون بين الآباء والأبناء .. »

ونحن حين نلتقى بالطلبة الذين توفدهم ألمانيا للبحث والدراسة فى جامعاتنا ، فاننا نعطيهم ما نستطيع اعطاءه ونبذل ما استطعنا من جهد ، وفاء لبعض ما أسداه الينا أساتذتنا الألمان .



الدمعة والسيف

للشاعر: محمد ابراهيم أبوسنة



أن نتقاتل فى منتصف الليل
أن لايجد الموتى فى هذا الدغل
من يبكيهم أو يتلو لهم الصلوات
أن تصبح كل طقوس الحقد شعار العالم
أن تتحجر كل البسمات
فى وجه ظالم
أن يتآكل فى الظل جميع الضعفاء
أن تنمو عاصفة سوداء
تستقبل ميلاد الأطفال
أن ينحل عناق العشاق
كى تنمو أجنحة الخوف
لاشىء سوى الدمعة والسيف
هذا ميراث الأجيال
الدمعة والسيف
أن نجلس فى شرفتنا
نتذكر خدعتنا
فى حب مات
فى طفل ماأنجبناه
فى عمر يورق أحلاما ماعشناه
فى وجه قابلناه وتاه
فى لحن ماغنيناه
فى سر كنا نتمنى لو قلناه
فى ندم عما نحن أضعناه
عما نحن جنيناه
فى قولة آه

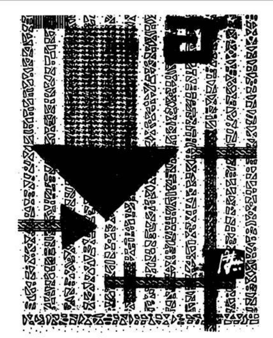
فى زمن تخجل فيه الأضواء
أن تتعرى فى وجه الليل
أن يصبح هذا الحب لقيطا
طفلا ينكره أهلوه
أن يصبح ماضينا حاضرنا
مستقبلنا
حقلا سرقوا منه حصاده
أن نتعلم كل أغانينا
من منقار البوم
هذا مايوقد فى الأفئدة النيران
لن ينقذنا مايأتى من أيام
وستبدو ترفا ياقلبى كل الأحلام
أحلامك أن نسلك ذات صباح طرقا أخرى
فالنار هنالك ماتركت جسرا
نعبره

***

نبحث عن أنهار
تغسلنا
لن تتجول قرب حديقتنا الأطيار
لن نسمع ذات مساء صيفى موسيقى الأزهار
فالعالم ياقلبى يتقاتل فى منتصف الليل
والموتى فى هذا الدغل
لايوجد من يبكيهم
او يتلو لهم الصلوات

مقابلة مع
الأستاذ ميخائيل نعيمة

بقلم :
سميرة عزام



*** ماهو فى رايكم موقف الادب العربى الان وقيمته بين الآداب الاخرى ؟**

ـ ما من شك أن الادب العربى منذ بدء النهضة أخذ يتطور تطورا سريعا ، وذلك بفضل احتكاكه المستمر بالآداب الاجنبية النامية وهذا التطور نلمسه الان فى القصة القصيرة بالدرجة الاولى ، ثم فى الرواية ثم فى الشعر . فالقصة عندنا اليوم تكاد تكون سيدة الموقف ، وهى تعالج شتىجوانب حياتنا من سياسية واجتماعية ، واستثنى الدين لانه مايزال النقطة الاكثر حساسية فى حياتنا الى حد أنه يصعب على الكاتب أن يتناولها بالصراحة وبالجراة اللازمتين لمعالجتها . وهناك بوادر تبشر بوصول القصة العربية الى مستوى القصة الغربية وان تكن هذه البوادر لاتزال ضئيلة وقليلة . وحسبك أن بعض الدول الاجنبية أخذ يهتم بهذاالنوع من أدبنا اذ قد وقفت بنفسى على ترجمات صدرت فى الروسية لجمهرة من القاصين العرب وقد جاءتنى مؤخرا رسالة من طالب عربى فى المانيا يبشرنى فيها بان دور النشر الالمانية أخذت تهتم بما عندنا من قصة ، وأن واحدة منها ستنشر قريبا مجموعة من القصص لطائفة من الكتاب العرب بينهم عدد كبير من المصريين وغيرهم من البلدان العربية . وهذا يقوى فى الايمان بان يظهر فى الديار العربية كاتب يعترف به الغرب ولا يابى أن يضعه فى مصاف الكتاب العالميين الكبار .

أما فى الشعر فهنالك خطوات ابتعدت بنا كثيرا عن الشعر العربى المالوف الى حد أنه بات يتعذر علينا التمييز بين الشعر والنثر وهنالك الذين يرون فى هذه الانطلاقة شبه كارثة للشعر .. أما أنا فاقول ان من حق الذين يهتمون بالشعر الحديث المتطرف أن يفعلوا ماهم فاعلون ماداموا يتذوقون هذا الضرب من الشعر ، وماداموا يجدون من يتذوقون .

ولعله من أنصاف الحياة وحكمتها أنها جعلتنا أحرارا فى اختيار مانقرا ومالانقرا ، فنحن فى عهد الدراسة كنا نقرأ مايفرض علينا فرضا أما وقد خرجنا من المدرسة فنحن أحرار فى اختيار الكتب التى نقرؤها والكتب التى نعرض عنها .

انى وان كنت أحس عند قراءة الشعر الحديث أنه لاياتى كما يدعى أصحابه عفوا لخاطر ولا يعبر تعبيرا صادقا عن حالة أو حالات نفسية بذاتها ، اترك المجال لغيرىليحس غير ماأحس على أن يكون صادقا مع نفسه .

*** سؤال يتفرع عن كلامكم حول الشعر : هل تعتقدون ان الاهتمام بالمضمون وبما يسمى فى عرف الشعراء الحديثين بالموسيقى الداخلية يبرر كل هذا التجاوز على المقومات الشعرية المالوفة ؟**

ـ عندما نتكلم عن النغم فى الكلام انما نتكلم عن ظاهرةلايمكن أن يحسها اثنان احساسا واحدا ، فاذا كان من الشعراء المحدثين من يدعى أن فى شعره أنغاما تهتز لها نفسه وكنت لا أحس تلك الانغام ، فليس فى استطاعتى أن أدعوه دجالا أو مستهترا ولكننى أحتفظ لنفسى بالحق فىأناقول بانى ، لاأحس احساسه، لقد حاولت غيره مرة أن أفتح نفسى للشعرالحديث ، وعلىالاخص لما يدعونه قصيدة النثر ، فوجدتنى أجهد نفسى دون جدوى ، هذا فيما يختص بى أما غيرى فلا شان لى معه .

*** لاشك انكم كنتم مجددين فى قصائد ديوانكم « همس الجفون » وقد اثارت روح التجديد البادية فى الديوان اذ ذاك كثيرا من المناقشات . فهل كنتم تحلمون بان تتطور القصيدة العربية فى مضمار التجديد كل هذا التطور لتاخذ الشكل الذى نراها عليه الآن . او بكلمة اخرى هل انتم راضون عن هذا التطور ؟**

ـ ليست القضية قضية رضا أو عدم رضا من جانبي أوجانب غيري ولكنها قضية مجابهة لامر واقع • وما من شك ان السرعة التى تم بها هذا التطور كانت سرعة مذهلة ولكننا نعيش فى زمان كل مافيه مذهل من ريادة الفضاء الى الملاهى التى تتستر بستار كثيف من الظلمات لانها من النوع الذى ينفر منه الذوق وتمجه الاخلاق والذى أراه هو أن الحرب العالمية الثانية ، وقد انتهى تدميرها المادى ، بدات تدمرنا تدميرا روحيا فتقلب الكثير من مقاييسنا رأسا على عقب وتعبث بأشياء كثيرة كنا فى الامس القريب نحسبها من أقدس المقدسات •

*** وماذا عن مدى التحام أدبنا بالامة ؟**

ـ لاتستطيع اى نبتة تقوم فى تربة ما الا ان تتاثر بتلك التربة • والادب العربى ، حتى ولو حاول ، مااستطاع أن يبتعد كثيرا عن تربته العربية • ولكنه هو ما يزال ناشئا قد يغفل الان نواحى من حياة الامة لاتطفو على السطح ولكنها ماتزال فى الاعماق وهذه القوى الدفينة فى الامة العربية لابد أن ياتيها يوم تعمل فيها الاعاصير عملها فتخرج بها الى العيان حيث يحسها الادباء وينصرفون الى معالجتها • قد يكون فى أدبنا الان شىء كثير من السطحية ولكنه لن يبقى أبدا على السطوح فلابد من يوم يغوص فيه ذلك الادب الى الاعماق وهناك يحظى بكنوز لايتاتى له أن يحلم بها اليوم وما ذلك الا لانغماسه فى المشكلات الطارئة التى هى فى نظرى بنت ساعة وتمضى ، فهذه المشكلات تبدو فى بعض الاحيان معضلات تستعصى على الحل • أما فى الـــواقع فهى مشكلات عابرة • أما الامة فباقية •

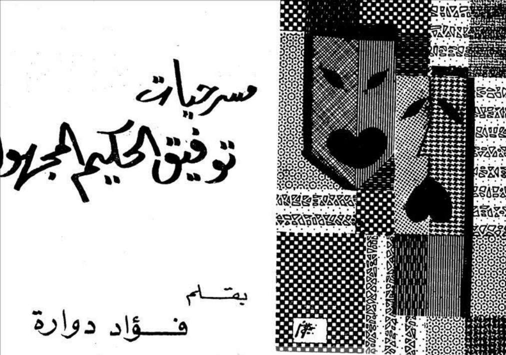
*** الى أى مدى تستشعرون ضرورة تجديد اللغة ، وهل فى لغتنا العربية من الحيوية مايسمح لنا بمجاراة النمو الحضارى فى ميدان المادة والمعنى ؟**

ـ من المؤسف جدا أن تجدنا فى هذه الظروف الحرجة من حياتنا ولنا لغتان بدلا من لغة واحدة •• وهذه حقيقة لانستطيع أن نتعامى عنها • فالعامية عندنا تحيا جنباً الى جنب مع الفصحى والعامية هى لغتنا فى كل يوم • فى حين أن الفصحى هى لغتنا حين نكتب ونخطب لاأكثر • وهذا مما يعيق اللغة العربية فى تطورها لتصبح قابلة لهضم كل جديد وللسير مع المدنيـــة المتجددة فى كل يوم • أما متى تنحل مشكلة الازدواجية فى اللغة فعلم ذلك عند العارف بذات القلوب ، وكم كنت أود أن لاأبرح هذه الارض قبل ان ارى للامة العربية لغة واحـــــدة ، مرنة المفاصل ، واسعة المعدة ، قوية الهضم ، دون أن يكون هنالك أى خوف من قبل المتزمتين والمتعنتين على موت تلك اللغة ، وعلى فقدان تراثها الفخم الثمين •

*** ماهى فى رايكم الحلول العملية لتيسير اللغة ؟**

ـ فى رايى أن نحو اللغة العربية يجب أن يعاد النظر فيـه لتيسير قواعده والتخلص من الكثير من زوائده وكذلك صرفها •• ثم فى رايى ألا تحجم العربية عن تقبل كلمات اجنبيـــة كثيرة فرضتها علينا فرضا دون أن تعطينا الوقت الكافى لوجود مايقابلها بالعربية أو لصوغها صياغة عربية • ونحن يلازمنـــا الشعور بأن الوقت يسبقنا أبدا فلا مجال للجدل البيزنطى بل الحاجة ماسة الى العمل السريع دون أن نترقب الفتـــات الذى يتساقط علينا من موائد المجامع اللغوية • القضية فى أساسها قضية تخص الادباء بالدرجة الاولى ، ثم العلماء الذين لامناص لهم من ايقاظ شعوبهم الى كل جديد فى العلوم • واذا كان لابد من حل وسط فعندى أن القضية يجب أن تقسم الى شقين ، شق يختص بالادب والادباء (وعلى الادباء وحـــدهم معالجته) وآخر يختص بالعلم والعلماء (وعلى العلماء وحدهم الاهتمام به) ولهذا لابد من لجان مشتركة تجمع بين أدباء العرب وعلمائهم •• ومن الضرورى أن تؤلف هذه اللجان فى أسرع وقت ممكن والا فاتنا اللحاق بقافلة الحضارة •





مسرحيات توفيق الحكيم المجهولة

بقلم
فؤاد دوارة

— ٢ —

فى الجزء الاول من هذا البحث تتبعنا الميول الفنية فى طفولة توفيق الحكيم وصباه ، ورأينا كيف كان للعالمة « الاسطى حميدة الاسكندرانية » اقوى الاثر فى توجيهه الفنى منذ طفولته المبكرة ، وعرضنا لمحاولاته الاولى فى الكتابة غير المسرحية ، حتى وصلنا الى اول مسرحية الفها وهى « الضيف الثقيل » فتوقفنا عندها دارسين اهم خصائصها وتعرفنا من بينها على خاصتين جوهريتين هما الفكاهة والرمز واعتبرناهما بذرتين فنيتين لهاتين الظاهرتين الواضحتين فى مسرح الحكيم الناضج المعروف ، وانتقلنا بعد ذلك الى « امينوسا » وهى مسرحية شعرية كتبها توفيق الحكيم سنة ١٩٢٢ بالاشتراك مع صديقه وزميله فى الدراسة سعيد خضير ، وكان توفيق الحكيم قد اقتبس فكرتها عن مسرحية شعرية فرنسية للشاعر « الفرد دى موسيه » واسمها «كارموزين» وقارنا بين الاصل والاقتباس وقدمنا نص مشهد من مشاهد المسرحية ليعطى فكرة عن اسلوبها وطريقة علاجها .

وفى هذا الجزء نواصل التعريف ببقية مسرحيات الحكيم المجهولة .

٣ ــ « خاتم سليمان »

كتب توفيق الحكيم هذه المسرحية عام ١٩٢٣ بالاشتراك مع « مصطفى ممتاز » الذى كان وقتئذ موظفا بقسم الشياخات بوزارة الداخلية ، وكان شقيقه زميلا لتوفيق الحكيم فى مدرسة الحقوق ، فتعرف به عن طريق شقيقه وجمعت بينهما هوايتهما المشتركة للمسرح ، وكان مصطفى ممتاز متصلا بالمسرح ورجاله ، وله عدة محاولات فى التأليف المسرحى قبل « خاتم سليمان » التى اشترك فى كتابتها مع توفيق الحكيم ، ولعل هذا يوضح سبب كتابة اسمه على المسرحية قبل اسم توفيق الحكيم .

وكان من المألوف فى ذلك الحين أن يشترك مؤلفان فى كتابة مسرحية واحدة ، فنجحت مسرحيات كثيرة ألفها محمد عبد القدوس ومحمد محمد ، وكذلك سليمان نجيب ووصفى عمر ، وبعد ذلك بقليل نجيب الريحانى وبديع خيرى ، ثم سليمان نجيب وعبد الوارث عسر .

ومسرحية « خاتم سليمان » أوبريت غنائية اقتبسها توفيق الحكيم عن مسرحية فرنسية اسمها

« فتاة ناربون » (١) واشترك مع مصطفى ممتاز فى رسم الشخصيات بعد تحويلها الى شخصيات عربية، ثم اشتركا بعد ذلك فى كتابة حوارها وتأليف ازجالها (٢)

* * *

ويحدثنا توفيق الحكيم فى كتابه « من البرج العاجى » عن لقاء بينه وبين مصطفى ممتاز بعد مرور حوالى ثمانية عشر عاما على اشتراكهما فى تأليف المسرحية فرقت خلالها الحياة بينهما وان لم يذكر اسمه صراحة ويصف الحكيم كيف كان « ممتاز » لا يزال معجبا أشد الاعجاب بما كانا يكتبانه فى مطلع شبابهما ، على حين كانت نظرة توفيق الحكيم للمسرح قد تغيرت تغيرا تاما . (٣)

ويشير الى المسرحية مرة أخرى فى كتابه « فن الأدب » فى معرض حديثه عن سيد درويش فيقول :

« .. لم تكن معرفتى وثيقة بسيد درويش ، ولكن رواية غنائية لى ، عرضت عليه ، فطلب فى تلحينها ستمائة من الجنيهات .. فرات الجوقة انه قد سأل شططا .. فسحبتها منه ، وعهدت بها الى « كامل الخلعى » الذى رضى بثلاثين » (٤)

ومن الواضح أن الرواية المشار اليها هى « خاتم سليمان » لأن كامل الخلعى لم يلحن لتوفيق الحكيم رواية سواها ، ويشير توفيق الحكيم اليها اشارة أخرى فى نفس الكتاب حين يقول عن كامل الخلعى:

« .. اما انا فقد عرفته عام ١٩٢٣ اذ كلفته فرقة عكاشة ان يلحن رواية لى ، فكان من الضرورى ان القاه من حين الى حين .. » (٥)

مثلت المسرحية لأول مرة فى ٢١ نوفمبر عام ١٩٢٤(٦) ، ويبدو أنها عرضت فى بيروت أثناء احدى رحلات فرقة عكاشة قبل ذلك التاريخ ، فعلى

---

(١) لم نستطع الاهتداء الى أصل هذه المسرحية ، والاستاذ توفيق الحكيم لا يذكر عنوانها باللغة الفرنسية أو اسم مؤلفها .

(٢) كل هذه الحقائق مستمدة من احاديثى مع الاستاذ توفيق الحكيم .

(٣) توفيق الحكيم : « من البرج العاجى » ، مكتبة الآداب ، ١٩٤١ ، ص ٣٢،٣٣ .

(٤) توفيق الحكيم : « فن الادب » ، مكتبة الاداب ، ص ٤٦ .

(٥) المصدر السابق ص ٥١

(٦) راجع جريدة « الاهرام » فى هذا التاريخ

الصفحة الخارجية من نسخة المسرحية (١) التى عثرنا عليها فى المسرح الغنائى خاتم قلم المطبوعات اللبنانى وتأشيرات المختصين فى الرقابة باللغة الفرنسية ، وكلها بتاريخ ١٩٢٣/٧/٢٣ . وتحت عنوان المسرحية كتب المؤلفان عبارة « أوبرا كوميك ذات ثلاثة فصول » وفى الصفحة التالية كتبا تعريفا بالشخصيات أنقله فيما يلى :

* * *

اخلاق الشخصيات

١ ـ **الفارس سليمان** : بطل شجاع ، ظريف ، خفيف الروح يحب النساء جميعا ، ولكن حبه لا يخرج عن اللهو والتسلية ، ولكن عندما يدعوه داعى القتال ، يكون اول من يلبى دعوته .

٢ ـ **الاستاذ بهنس** : شخص نحوى مضحك ، لا يتكلم الا سجعا ولو لم يكن له معنى ، وهو ساذج سريع التصديق خصوصا فيما يتعلق بزوجته .

٣ ـ **ولى العهد** : فتى خفيف ، حديث العهد بالحياة .

٤ ـ **الامير** : شيخ وقور طيب القلب يتفانى فى مكافأة من يحسن اليه .

٥ ـ **بدور** : جميلة خلابة ، ذات حيلة ودهاء ، طاهرة القلب ثابتة فى الحب ، لا تهزمها الصدمات ولا تستسلم لليأس وتعرف كيف تفتح القلوب المغلقة .

٦ ـ **بهانة** : رشيقة خفيفة الظل ، اذا داعبها رجل تقبلت دعابته ببساطة دون ان تفكر فى واجباتها الزوجية .

ملاحظة عامة :

جميع الاشخاص يتكلمون اللغة العامية ما عدا الامير فلغته عربية صحيحة بسيطة . والمؤدب ولغته مزيج من العربية والعامية حسب مقتضيات السجع الذى يمتاز به »

تدور أحداث الفصل الأول فى ميدان بمدينة « مرو » فنرى مسجدا وخانا فى طرف المدينة وراقصة نورية ترقص ونسمع لحنا جماعيا مرحا . ونلتقى بعد ذلك بولى العهد ابن الأمير ، وهو شاب عابث لا يكف عن مغازلة الفتيات الجميلات، ويشكوه مؤدبه خفيف الظل الى الأمير فيقرر ارساله الى ميدان القتال عقابا له ، على أن يصحبه المؤدب ، فالأمير يظنه أعزب فقد كان ذلك شرطا من شروط اختياره لوظيفته كى يستطيع أن يتفرغ لتأديب ولى العهد ومرافقته فى كل مكان ، ويحاول المؤدب ـ المتزوج سرا ـ أن يحتج على هذا القرار ، ولكن الأمير يصر

---

(١) هذه النسخة مخطوطة ، مكتوبة فى كراس بالقلم الحبر ، وقد كتب عليها « رواية التلقين محمد حجازى » (وهو الآن مدير المسرح بالمسرح القومى) وهى ناقصة عدة صفحات من ص ٢ الى ص ٢٢ فى الفصل الاول ، ومن ص ٩٤ حتى نهاية المسرحية ، وعلى معظم الصفحات الباقية ملاحظات كثيرة وتعديلات وحذف لكثير من الاغانى ، ومعظمها موقعة باسم « ممتاز » شريك توفيق الحكيم فى كتابة المسرحية .

عليه فلا يسع المؤدب الا أن يصطحب معه زوجتـــه الجميلة اللعوب « بهانة » خوفا عليها من الفتنة ٠

ويودع الشعب جيشه الراحل الى ميدان القتال، كما يودع القائد سليمان خطيبته « بدور » ونفهم أنه غير راغب فى الزواج بها ، وأنه لم يخطبها الا تنفيذا لأمر أصدره الأمير حين ضبطه يقبلها فى أحد أبهاء القصر ، غير أن سليمان يشفق مع ذلك عـلى « بدور » ويفتح أمامها طاقة صغيرة من الأمل :

« اذا قدرتى انك تاخدى خاتم العقيق اللى فى صباعى ده ، تبقى صحيح تستاهلى انى اكون جوزك ، فاهمة وده آخـر كلام »

وفى الفصل الثانى ننتقل الى ميدان فسيح بمدينة « نيسابور » حيث نرى النسـاء فزعات من الجنود الغازين ، ونرى « بهانة » زوجة المـؤدب أمام باب منزلها ، ويقبل الجنود وعلى رأسهم سـليمان وولى العهد ، ويقيم الجنود خيمة سليمان أمام خان المدينة ويخرجون ٠ ويروى سليمان لولى العهد كيف كان مارا بهذا المكان فرأى فتاة رائعة الجمال تطل من المنزل فغازلها فاذا بها تلقى اليه بوردة ، فأصـبح كل ليلة يتسلل من المعسكر ويحضر ليراهــا حتى منعته من المجىء خوفا من العيون ، فنقل خيمته الى هنا أمام منزلها ٠ وتأتى « بهانة » ونعرف أنهـــا الفتاة التى يقصدها سليمان ، ويقدمها لولى العهـد ويشتركان فى مغازلتها وهى تتمنع ، ويدخل المؤدب فيغضب لما يرى ، ولكنه لا يستطيع أن يخبرهما أن « بهانة » زوجته ، ويسر حينما يخبرانه بانصرافها عن غزلهما ، ويتراهنان أمامه بمائة دينار ينالها من يفوز بها ، ويدفع كل منهما رهانه للمؤدب كى يكون حكما بينهما ويدفع المبلغ كله للفائز ٠ ويجزع المؤدب ولكنه ما يلبث أن يرى فى هذا الرهان فرصة طيبة لاختبار زوجته اللعوب ما دام العاشقان سـيبلغانه أولا بأول بكل ما يتم بينها وبينهما ٠

وتدخـل « بدور » وقد تنكرت فى زى فارس ، وكانت قد أرسـلت الى زوجها رسـولا يخبره أن شقيقها قادم ليحارب معه ، وحين يحضر «سليمان» ويراها ، يحار فى هذا الشبه الشديد بين «بدور» وبين شقيقها المزعوم ٠ ولكن الشقيق يطمئنه ويفهمه أنه لا يوافق على تصرفات شقيقته « بدور » معـه ، ولو كان موجودا لما سمح لها أن تطارده مثلمـــا فعلت ، فهو يحب المرح والانطلاق مثل « سليمان » تماما ٠ ويطمئن سليمان اليه ويبوح له بشـــغفه

« ببهانة » ورهانه مع ولى العهـد ٠ وتعده « بدور » ـ المتنكرة فى صورة شقيقها ـ بأنها ستنيله مبتغاه من هذه الفتاة فيغادرها مطمئنا الى صدق وعدهـا ٠ وتغازل « بدور » بهانة ، وتعجب بهانة بجمال«بدور» وهى تظنها رجلا ، وتستجيب لغزلها ، ثم تقبـل شفاعتها لسليمان وتوافق على مقابلته ٠ وفى هـــذه الأثناء يدخل « بهنس » المؤدب ويثــور حين يرى زوجته بهانة بين ذراعى هـذا الفارس الجميـــل ، ويأمره بالانصراف ، وتتظاهر «بدور» بالخروج ثم تختبىء خلف شجرة لترقب ما يدور بين (بهانة) و « بهنس » ، وتفهم أنهما زوجان فى الخفاء ، وترى « بهنس » وهو يدخل « بهانة » البيت ويغلق عليها الباب بالمفتاح ، وأثناء انصرافه يسقط منه المفتاح فتأخذه « بدور » ، وتخرج « بهـــانة » من البيت وتزعم لها أن « سليمان » ينتظرها فى مكان بعيــد تحدده لها فتذهب « بهانة » مسرعة للقائه ٠

وحين يحضر ولى العهـد ، تتخلص منه « بدور » بأن تخبره أن « بهانة » تنتظره فى مكان بعيد آخـر فيخرج مهرولا ليلحق بها ٠ وتدخل « بدور » بعد ذلك الى المنزل وتخلع ملابس الفارس وتضع لثاما على وجهها متخذة هيئـــة « بهانة » ، وحين يحضر سليمان ويغازلها تحاوره وتداوره وتتهمه بالخداع ، وتطلب منه الخاتم الذى يرتديه فى اصـبعه برهانا على صدقه فى حبها ٠ ويتردد سـليمان قليلا ثم ما يلبث أن يعطيه لها ، ويفاجئهما المؤدب « بهنس » وبيده قنديل فتفزع « بدور » وتجرى الى داخـل البيت ، ويجرى سـليمان وراءها ويغلقان البـاب خلفهما ويظل المؤدب بالخارج ٠

ويعود ولى العهد ساخطا بعد أن اكتشف خديعته، وما تلبث « بهانة » ان تتبعه مغضبة هى الأخـرى لأنها لم تجد أحدا فى انتظـارها ٠ ويطمئن بال « بهنس » الى أن زوجته ليست بالداخل مع سليمان كما ظن فى بادىء الأمر ٠ وفى هذه اللحظة تسـمع ضجة كبيرة فى الخارج ونعلم أن العدو يشنهجوما مفاجئا ، ويدخل الجنود شاهرين سيوفهم والأهالى حاملين المشاعل وينشدون جميعـــا نشيد الحرب والقتال ، ويخرج سـليمان من البيت ليقودهم الى الانتصار فى ميدان القتال بعد أن حقق انتصارا آخر فى ميدان الحب وفاز ببهانة على ما يظن ، فى حين أنه لم يفز الا ببدور خطيبته ٠

فاذا كان الفصل الثالث والأخير فنحن فى جناح « بدور » بقصر الأمير ، والجوارى مشغولات باعداد ملابس مولود جديد . ونعلم أن « بدور » قد اختارت « بهانة » وصيفة لها . ويدخل المؤدب « بهنس » ويبوح لبهانة بسر خطير ، لقد اكتشف أن القائد سليمان سافر الى الميدان منذ أكثر من عشرة أشهر ، فهو لا يمكن أن يكون والد الطفل الذى أنجبته « بدور » ، وهو لذلك يعتقد أن ولى العهد هو والده ، فقد راقبه وهو يتردد على الجناح وكان يظن أن « بهانة » مقصده ، حتى علم أنه انما يتردد على « بدور » .

ويدخل ولى العهد ليقدم هديته للمولود ، ويقول ان هدية الأمير مفاجأة مذهلة للجميع ، فقد دفع فدية « سليمان » ، وكان الأعداء قد أسروه ، فأطلق سراحه وهو الآن فى طريقه اليهم .

ويصل سليمان ويستقبله الجميع بالترحاب فيشكرهم ويعبر عن عدم اشتياقه لرؤية زوجته ، وخاصة وانها لا بد أن تكون حزينة باكية ، واذا بضحكاتها السعيدة ترتفع لتنبئه بعكس ما توقع فيرتاب فى أمرها .

والى هنا ينتهى النص المخطوط الذى بين أيدينا ، وليس من الصعب أن نتصور خاتمة المسرحية ، فمن الواضح أن الأمور بدأت تسير نحو الحل بعد أن بلغت قمة تعقدها ، فبدور سعيدة لأنها فازت بخاتم سليمان فأصبح من حقها أن تصبح زوجته حسب وعده لها . ولا بد أن سليمان سيتهمها بالخيانة لأنه واثق أنه لم يقربها منذ رحل الى ميدان القتال وقد مضى على ذلك أكثر من عشرة أشهر ، فكيف أنجبت هذا المولود ؟.. وقد تنتهز « بدور » الفرصة لتستثير غيرته وتسخر منه قبل أن تصارحه بالحقيقة وكيف أنها حلت محل (بهانة) فى خلوته بها ، فيعترف بخطئه ويعتذر عن اتهامه الظالم ويسعد الجميع وتنتهى المسرحية .

ان مسرحية « خاتم سليمان » تمثل تقدما نسبيا بالمقارنة « بأمينوسا » ، فقد وضح فيها الى حد بعيد اقتدار المؤلفين على رسم الشخصيات وحبك المواقف المسرحية مع البراعة فى استغلال عنصرى التشويق والفكاهة ، ولولا أن توفيق الحكيم أخبرنى بنفسه أن المسرحية مقتبسة لصعب علينا الاهتداء الى هذه الحقيقة بأنفسنا وذلك لنجاح الكاتبين فى تعريب جو المسرحية وشخصياتها بأسلوب يصعب معه تصور فكرة الاقتباس .

قد نأخذ على نص المسرحية اسراف المؤلفين فى استخدام السجع المتكلف فى حديث المؤدب «بهنس» بلا هدف سوى محاولة الاضحاك ، فنسمعه يقول مثلا :

« هذه البنت ما أعجبتنى قط ، وشها كوش القط ، ويراها العفريت ينط ، قبيحة الفم ، ثقيلة الدم ، بنت بالهم .. »

فيرد عليه و لى العهد وسليمان معا مستخدمين القافية نفسها :

« دانت اللى بالهم ، جاتك الغم .. »

ويصر الكاتبان على استخدام هذا النوع من السجع حتى فى أشد المواقف حرجا وامتلاء بالانفعالات العنيفة ، فمثلا حين يضبط المؤدب زوجته فى احضان فارس فى الفصل الثانى نسمعه يقول :

« ما هذا الشخص الواقف .. وماذا أنا شايف .. هل أنا صاحى وحاسس .. بهانة فى احضان فارس .. »

وهذا النوع من السجع من التقاليد القديمة فى مسرحنا العربى عرفه منذ نشأته على يدى مارون النقاش و « أبى خليل القبانى » وغيرهما من رواد المسرح العربى ، وهو أوضح ما يكون فى المسرحيات الغنائية الفكهة .

وتعتمد الفكاهة فى المسرحية — الى جانب السجع — على مواقف سوء التفاهم الكثيرة ، وعلى مجموعة طيبة من ألفاظ السباب المنتقاة يتبادلها أبطا ل المسرحية بلا قصد ولا هدف سوى اضحاك المتفرجين ، ويبدو أن هذه أيضا كانت احدى سمات مسرحنا الفكاهى فى ذلك العصر ، فسنلمسها بنفس الوضوح فى مسرحية « على بابا » ، والى حدما فى (المرأة الجديدة) وهى السمة التى لازمت هذا المسرح الضاحك وتأكدت بعد ذلك فى مسرحيات الريحانى واسماعيل ياسين ، وعنهما انتقلت الى بعض المسرحيات التى كتبها نعمان عاشور وغيره من الكتاب الشبان للمسرح القومى والمسرح الحر .. ويخيل الى أن هذه الظاهرة المتفشية فى مسرحنا ، بل وفى لغة حديثنا اليومى بشكل عام تتصل على نحو ما بما يعانيه الشعب من كبت طويل ومصادرة لحرياته العامة على مختلف العصور ، فكان أن وجد فى هذا النوع من الشتم والسباب نوعا من التنفيس

عن نفسه ، وخاصة اذا وجه الى احدى الشخصيات الهامة فى المسرحية .

وتتصل بهــذه الظاهرة ظاهرة أخــرى لازمت مسرحنا الفكاهى منذ نشأته وما زالت واضحة فيه حتى اليــوم ، وهى الغزل الحسى الصريح وكثرة النكات والتوريات الجنسية ، والحق أن نماذج هذه الظاهرة ليست كثيرة فى « خاتم سليمان » ، وان لم تخل منها تماما مع ذلك ، ومن أوضــح الأمثلة على ما نقول هذه الاغنية التى ينشدها « سليمان » فى مستهل الفصل الثانى :

« ما تقولش عليها دى غصن البان
والا دى عود من عود الزان
يا سلام على دا القوام
والا العيون دى عيون غزلان
وجوز حواجب سوده كمان
فوق العيون تضرب سلام
والا النهود فحلين رمان
فوق صدر عالى بلاط حمام
بس عايز ايه غير كدا
دى حاجة ما تنقال للعدا
ربك ينولنا المأمول
على الله وشك فيه القبول »

لذلك كله لا ندهش حين نجد توفيق الحكيم يقول فى مقدمة مسرحية « الملك أوديب » :

« كان مبدأ المسرح العربى فى الشرق ــ كما هو معروف ــ « مارون النقاش » ثم تبعه خلفاؤه « القرداحى » و « ابو خليل القبانى » .. الى أن حمل لواءه الشيخ سلامة حجازى وولى هو الآخر ، وورثه برواياته وألحانه « أسرة عكاشة » فمضوا فى خطته .. ولكن الثورة المصرية ، وانبثاق الروح القومية دفعتهم الى الالتفات نحو تمصير رواياتهم ... فى ذلك الوقت بدأ كاتب هذه السطور حياته المسرحيه ، مؤلفا لتلك الفرقة بعض الروايات ، على النحو الذى كان العمل عليــه جاريا فى تلك الايام » (١)

فالحق أن قارىء مسرحيــــات الحكيم فى تلك الفترة لا يكاد يميز بينها وبين المسرحيات الشائعة فى ذلك العصر فقد جمعت كل مزاياها وسوءاتها ، بحيث نجد من الصعب تبين بعض خصائصه الفنيــة المتفردة على النحو الذى نحاوله فى هذا البحث .

ولا نختم حديثنا عن هذه المسرحية دون أن نلاحظ أن بطلى مسرحية توفيق الحكيم الأخيرة « يا طالع الشجرة » يحملان اسمى « بهادر » و « بهانة » وهما شخصيتان فى مسرحية (خاتم سليمان) الــتى

(١) توفيق الحكيم : « الملك أوديب » ، مكتبة الآداب ، ص ١٢،١١

كتبها توفيق الحكيم منذ أكثر من أربعين سنة ، ولا يمكن أن يكون ذلك من باب توارد الخواطر ، وانما قد يدل على أن لبعض الأسماء دلالات خاصة فى ضمير الكاتب ومكنونات لا وعيه .

* * *

٤ ـ « العريس »

وفى العام نفسه، وبعد أقل من شهر من تمثيل مسرحية « خاتم سليمان » قدمت فرقة عكاشــة مسرحية أخرى لتوفيــق الحكيم هى « العريس » ، وهى كوميديا عصرية مقتبسة عن احدى المسرحيات الفرنسية الفكاهية ، انفرد توفيق الحكيم بكتابتها هذه المرة ، وقد مثلت للمرة الاولى فى ١٥ ديسمبر سنة ١٩٢٤ وظلت الفرقة تقدمها حتى يوم ١٨ من نفس الشهر مصحوبة بوصلات طرب من الســيدة منيرة المهدية (١) ، اذ خلت المسرحيــــة نفسها من عنصر الغناء ، وكانت تلك ظاهرة شائعة فى ذلك الحين ، وهى توضح مدى شغف جمهورنا بالغناء، واقتران المسرح فى ذهنه بالطرب ، فكل المسرحيات الاولى التى سجلت مولد مسرحنـــــا العربى كانت مسرحيات غنائية ، وظلت المسرحية الغنائية تمثل اللون الغالب على انتاجنا المسرحى سنوات طويلة، وقد ورثت السينما المصرية منذ نشأتها هذا التقليد لذلك لم يكن من الغريب وقتئــــذ اذا شرعت بعض الفرق المسرحية فى تقديم مسرحيات غير غنائيــــة أن تقدم بين فصولها وصلات غنائية ارضاء للجمهور لكى لا ينصرف عنها الى غيرها من الفرق الغنائيــة والاستعراضية ، وهــــو ما حدث فى مسرحيــــة « العريس » الخالية من الأغانى .

وقد أشار توفيق الحكيم الى هذه المسرحية فى الفصل الأول من كتابه « من ذكريات الفن والقضاء» وهو الفصل المعنــون « الوزير جعفر » ، فقـــال :

« ... ووقع نظرى على الاعلانات الكبيرة تكسو الحيطان عن فرقة التمثيل وعن رواية « هرون الرشيد » التى تعرض الليلة . فرجعت بى الذاكرة اعواما طويلة الى الوراء يــوم كنت اسير فى شوارع القاهرة اتأمل اعلانات جوقة عكاشـــة عن مسرحيتى المسماة « العريس » . كان اسمى بالخط الصغير جدا فى أسفل الاعلان يملؤنى زهوا ويخيل الى ان كل من فى الشارع قد اعطى من قوة البصر ومن شدة الاهتمام ما جعله يقرأ هذا الاسم الصغير . لعلى اسخر من تلك الفكرة اليوم. ولكن ماذا يهم ؟.. لقد كنت فى ذلك الوقت اومن بكل سذاجة

(١) راجع جريدة « الاهرام » ص ١٥ حتى ١٨ ديسمبر عام ١٩٢٤ .

الشباب الاول أنى فنان . وهذا الايمان ليس بالشيء القليل. انه على الاقل كان يمنحنا شعورا عجيبا لذيذا ، قلما تستطيع الحياة أن تعيده الينا على هذا النحو ، في أية مرحلة أخرى من مراحل العمر .

وطفقت أستعرض في رأسي صورا مما جرى في أيام اخراج مسرحيتي .. » (١)

ثم يصور في هذا الفصل قصة لقـــاء حار مع الممثل والمخرج المسرحي عمر وصفي ، ويحكي بهذه المناسبة حادثا طريفا وقع لمحمد بهجت ممثل دور البطولة في مسرحية « العريس » ، ويسجل ما دار بينه وبين المرحوم عمر وصفي في هـــذا اللقاء .. ويختتم حديثه قائلا :

« .. قلت له أخيرا :

ـ لن أنسى فضلك في اخراج روايتي « العريس »

فقال :

ـ الفضل في نجاحها للمرحوم محمد بهجت . كان حقا ممثلا عظيما (٢)

ولم أستطع العثور على نص هذه المسرحية أو على نقد لها في صحف تلك الفترة ومجلاتها المعنيـــة بشئون المسرح (٣) ، وانما وجدت اشارتين اليها في مقالين للناقد المسرحي المرحوم محمد عبـــد المجيد حلمي نشرهمـــا في مجلة « المسرح » التي أنشأها عام ١٩٢٥ ، جاءت الاشـــارة الاولى في معرض حديثه عن مسرحية « على بابا » للمـــؤلف نفسه :

« منذ سنتين أخرج مسرح الازبكية رواية العريس بقلم حسين افندى توفيق الحكيم وكان لي معه موقف في ذلك الحين وجدال على صفحات مجلة « الكواكب » .. (٤)

ثم عاد الناقد نفسه يقول في مستهل نقـــده لمسرحية « سفير توكر » لأمين صدقي :

« منذ سنتين أخرج مسرح الحديقة رواية « العريس » وهي قصة فرنسية اسمها Coupld Artnun على ما أتذكر . وقد وقفت من الرواية موقفا « جامدا » لانها نقلت من الفرنسية الى العربية فقط مع تغيير الاسماء ، اصبحت قصة افرنجية في كل عاداتها ومواقفها ومراميها ، فقط أبطالها مصريون .

لم تبرح هذه القصة ذاكرتي حتى جلست أشـــاهد رواية سفير توكر .

هي بعينها رواية العريس مع الفارق .

ولا أظن القارىء سيختلف معي في أن اقتباس أمين افندى صدقي أوفى وأبدع من اقتباس حسين افندى توفيق الحكيم بقيت الشخصيات وهذه لا وجه للمقارنة بينها فقد وضع المقتبسان شخصيات متباينة ، واخرج الممثلون هذه الشخصيات على أهوائهم فتباعدت الروايتان ، وتنافرت شخصياتهما » (١)

وقد تفضل الأستاذ توفيـــق الحكيم فزودني بملخص للمسرحية نقلا عن البرنامج المطبوع الذي كان يوزع أثناء عرضها وهذا نصه :

تياترو حديقة الازبكية
شركة ترقيـة التمثيـل العربي
عكاشة وشركاهم
العـــريس
كوميدى عصرية ذات مواقف مدهشة
ومفاجآت غريبة ، ذات ثلاثة فصول

اقتباس بقلم حسين افندى توفيق الحكيم

الملخص :

تعرف عزيز بك فهمي بفردوس هانم أثنـــاء المصيف برأس البر . وكانت بينهما صلة غرام . ثم انقضى المصيف . وعاد هو الى وظيفته . وسافرت هي الى الاستانة مع عبد الله بك أخي زوجها المتوفى . والمزمع أن يتزوج منها . وأراد عـــزيز بك بعد مودته أن يتخلص من حياة العزوبة فخطب ابنة ابى الذهب أفندي أحد تجار الغلال بالفيوم ليقطع علاقته بفردوس. وبينما هو في منزله قبل موعد الزواج بيوم بعد معدات سفره الى الفيوم اذ يبلغه نبأ عـــودة فردوس من الاستانة وانهـــا في طريقها اليه . فوقع في حيرة وارتباك بيد انه فكر في الخلاص منها بتحقير نفسه لديها ، وذلك بأن استدعى خادمه بيومي وتبادل واياه الملابس ، فأصبح السيد خادما ، والخادم هـــو السيد .

وما كاد ينتهي من هذه العملية حتى وفدت فردوس فرحة وما ان وقع نظرها عليه حتى أخذت منها الدهشة كل مأخذ ، فجعل يعتذر لها بأنه خادم عزيز بك وليس عزيز بك نفســـه ويستغفرها لتطاوله على مقامها بالحب وخداعها بأنه هـــو سيده بينما هو ذلك الخادم الحقير .

ولكن مع ذلك لم يغن هذا شيئا . وازدادت به تعلقـــا واصرارا على حبه . فلما رأى فشله اراد أبعادها بحجة انه في منزل سيده وانه خير لهما اللقاء خارج المنزل . واقتنعت واستعدت للانصراف .

وعندئذ سمع عزيز صوت صهره التاجر آتيا فأدخل فردوس في احدى الغرف خشية لقائها بصهره فتسوء سمعتـــه لديه وفكر كذلك في ابعاد صهره حتى يمهد لها سبيل الخروج ، فارتدى معطفا واستلقى على مقعد وجعل ينتفض كمحموم . فلما دخل صهره وابنته أي خطيبته ووجداه على هذا الحال اهتما بعلاجه وذهبا لاحضار طبيب . وانتهز عزيز الفرصـــة واخرج فردوس من مخبئها .

وخرجت فردوس وكاد يحل المشكل لولا انها عادت بعد لحظة تطلب مقابلة سيده ، فيدهش ولكنه لا يجد بدا من اجـــابة

---

(١) توفيق الحكيم : « من ذكريات الفن والقضـــاء ، دار المعارف سلسلة « اقرأ » ص ١٨ - ١٩ .

(٢) المصدر السابق ص ٣٢

(٣) رجعت بالاضافة الى جريدة « الاهرام » الى مجـلات التمثيل . التياترو . الفنون . الموسيقى والمسرح .. وكلها كانت تصدر وقت تمثيل المسرحية عام ١٩٢٤ .

(٤) مجلة « المسرح » العدد ٤٧ في ١٥ نوفمبر ١٩٢٦ ، ولم أتمكن من العثور على مجلة « الكوكب » في محفوظات داراالكتب ونهارسها .

(١) مجلة المسرح العدد ٤٩ في ٢٩ نوفمبر ١٩٢٦

الطلب وبأبى بسيده المزعوم بيومى . واذا بفردوس تطلب منه طرد خادمه لانها هى فى حاجة اليه ، فيرتبك ، ثم يترك الحرية لخادمه عزيز ، وكاد عزيز يجن ، ولكنه يسمع صوت صهره عائدا بالطبيب ، فلا يجد مفرا من اجابة فردوس الى طلبها ، ويخرج معها خفية منعا للفضيحة . ويذهب الى منزلها بصفة خادم بالطبع ، وهناك تلبسه ثياب سائق سيارة وتقربه اليها . ويحاول هو بشتى الوسائل التخلص منها والهرب ، الى أن تمكن من الخلاص من ورطته آخر الامر وتزوج من خطيبته ابنة أبى الذهب افندى تاجر الغلال فى الفيوم مقسما ان يعيش بكل استقامة مفتتحا عهدا جديدا »

ويكفى هذا الملخص للدلالة على نوع المسرحية ، فهى تنتمى الى الكوميديا الخفيفة الضاحكة التى تعتمد على المفارقات ومواقف سوء التفاهم ، وهو اتجاه أصيل عميق الجذور فى مسرح توفيق الحكيم كله ، رغم ما اشتهر به من اتجاهات فكرية وفلسفية ، واذا كانت الكوميديا قد مالت عنده فى تلك المرحلة المبكرة الى « الفارس » ، فسنرى بعد ذلك أن مسرحياته التالية ــ وكلها منشورة ــ قد مالت الى الكوميديا الحقة وبدأت تعالج كثيرا من المشكلات الاجتماعية ، وان لم تتخل تماما عن بعض خصائص المرحلة الاولى .

لقد اقتبس توفيق الحكيم حتى هذه المرحلة التى نتحدث عنها ثلاث مسرحيات كلها من المسرح الفرنسى ، وهذا يؤكد اطلاعه على كثير من المسرحيات الفرنسية ، ومن المؤكد أنه لم يقتصر على قراءة الكوميديات الضاحكة ، بل لا بد أنه قرأ الى جوارها كثيرا من التراجيديات والمسرحيات الاجتماعية والتاريخية والرومانسية ، واختياره الأول لمسرحية « كارموزين » ليقتبسها فى جو فرعونى باسم « أمينوسا » دليل أكيد على صدق ما نذهب اليه ، وها هو توفيق الحكيم نفسه يحدثنا عن قراءاته المسرحية فى تلك الفترة فيقول :

« أما قراءاتى فى القصص التمثيلى فهى أعجب شىء فعلته. لقد قرأت كما أخبرتك ذات مرة « المكتبة المسرحية » Lalibrairietréat برمتها ، فأنا كنت أراسلها من مصر قبل نزوحى الى فرنسا . وأعرف عنوانها فى الجران بولفار . وكانت هى أول حانوت دخلته اذ دخلت باريس » (١)

مثل هذا القارىء المكثر للمسرح الفرنسى على اختلاف ألوانه لماذا مال فى اقتباساته الى اللون الكوميدى الضاحك دون غيره ؟

(١) توفيق الحكيم : « زهرة العمر » ــ كتاب الهلال ــ ص ١٢٠

قد يكون للجو المسرحى المسيطر حينذاك دخل كبير فى ذلك ، وقد يكون لخبرة صديقه «مصطفى ممتاز » بما تتطلبه الفرق المسرحية ويروج لديها دخل كبير فى الأمر كذلك ، وهو الذى أخذ بيده الى عالم المسرح وعرفه برجاله حين اشترك معه فى اقتباس « خاتم سليمان » . ولكننا مع ذلك لا نستطيع اغفال أثر المزاج الشخصى فى اتجاه توفيق الحكيم الى اقتباس الكوميديات الضاحكة . فقد كان باستطاعته لو أراد أن يقتبس بعض التراجيديات كما فعل أنطون يزبك وعزيز عيد ، وكان باستطاعته أن يقتبس مسرحيات تاريخية أو وطنية كما فعل عبد الرحمن رشدى وفرح أنطون ، وكان يستطيع لو شاء أن يطرق موضوعات اجتماعية وأخلاقية كما فعل يعقوب صنوع وعباس علام .

وقد عرف مسرحنا فى تلك السنوات كثيرا من التراجيديات العالمية مثل « ماكبث » و « عطيل » و « مارك أنطوان وكليوباترة » لشكسبير ، و « لويس الحادى عشر » لكازمير دى لافينى ، و « سيرانو دى برجراك » لادموند روستان ، و « غادة الكاميليا » لدوماس الصغير ، وغيرها من المسرحيات العالمية الجادة ، ولاقت كلها قدرا غير قليل من النجاح .. كان باستطاعة الحكيم لو شاء أن يمضى فى أى من هذه الاتجاهات مترجما أو مؤلفا ، ولكنه آثر أن يختار اللون الكوميدى الضاحك ، فاشترك مع زميله مصطفى ممتاز فى كتابة « خاتم سليمان » ، ثم مضى بعد ذلك وحده فى الطريق نفسه ، فاقتبس « العريس » و « على بابا » ، ثم بدأ يؤلف فى نفس الاتجاه مع مزيد من النضج والتطور .

ومن المهم أن نسجل هنا أن توفيق الحكيم نشر فى هذه الفترة ، وفى سنة ١٩٢٤ على وجه التحديد مقالين فى مجلة «التمثيل» وضح فيهما مدى اطلاعه على الأدب المسرحى العالمى ، فهو يناقش فى المقال الأول(١) فكرة الاصلاح الأخلاقى والاجتماعى عن طريق المسرح ، ويعرض أثناء ذلك لآراء أرسطو وراسين ودوماس الصغير والناقد الفرنسى سارسى

(١) نشر هذا المقال كافتتاحية للعدد السابع من مجلة « التمثيل » الصادر فى أول مايو سنة ١٩٢٤ بعنوان « هل غاية التمثيل الاصلاح الخلقى » وقد أعاد توفيق الحكيم نشره فى كتاب « فن الادب » ص ١٦٦ بعنوان « الاصلاح الخلقى والتمثيل » .

ويعرف فى المقال الاخر (١) بأهم صفات الكاتب المسرحى ويستشهد بنص للكاتب الفرنسى «ساردو» الأمر الذى يؤكد سعة اطلاعه على الادب المسرحى الفرنسى ، وأنه كان منذ ذلك الوقت المبكر من حياته على قدر طيب من الثقافة الفنية والمسرحية .

* * *

٥ - « على بابا »

لم يشهد عام ١٩٢٥ أى مسرحية جديدة لتوفيق الحكيم ، أما عام ١٩٢٦ فقد مثلت له خلاله مسرحيتان هما « على بابا » التى افتتحت بها « فرقة عكاشة » موسمها ذلك العام ، ثم أعقبتها مباشرة بمسرحية « المرأة الجديدة » . وقد سبق عرض مسرحية « على بابا » حملة اعلانية كبيرة بالقياس الى اعلانات المسرحيات فى ذلك الوقت ، وبالمقارنة بالاعلانات التى نشرتها الفرقة نفسها عن مسرحيتى المؤلف السابقتين . فلم تحظ كل من « خاتم سليمان » و « العريس » الا بعدد قليل من الاعلانات الصغيرة فى جريدة « الأهرام » ، لم يذكر فيها اسم المؤلف . أما « على بابا » فقد بدأت الفرقة تعلن عنها فى « الأهرام » قبل بدء عرضها بشهر كامل ، وقبل عرضها بيومين نجد فى الصفحة الثانية من الاهرام هذا الاعلان الكبير :

« على بابا »

أوبرا كوميك ذات أربعة فصول وستة مناظر
بقلم الاديب حسين توفيق الحكيم
تلحين الاستاذ الشيخ زكريا أحمد
اخراج الرواية المدير الفنى عمر وصفى
مطربة الجوق : الانسة علية فوزى
رئيس الاوركسترا : الاستاذ عبد الحميد على
الاسبوع الثانى رواية « المرأة الجديدة » (٢)

وفى اليوم الأول لعرض المسرحية نشرت الاهرام اعلانا أكبر يقول :

« اليوم المشهود يوم أفراح التمثيل يوم زفاف على بابا . فى هذا اليوم تسمع الطرب وتشاهد العجب . وفى هذا اليوم تتأكد بأن شركة ترقية التمثيل العربى ستظهر بمجهود فنى عظيم بعد احتجاب أربعة أشهر فى التحضير والاستعداد . وفى هذا اليوم ستعلن افتتاح موسمها التمثيلى الفخم بتياترو حديقة الازبكية ..

يوم الجمعة ٥ نوفمبر ماتينيه الساعة ٦٫٣٠ مساء

تمثل الرواية المدهشة الاوبرا كوميك التى أخذت شهرة عظيمة الرواية الفنية عن الاطناب ..

على بابا

قصة مشهورة ترجمت الى كل بلاد العالم الشرقى والغربى ومثلتها اكبر شركات السينما وكان نجاحها باهرا والاقبال عليها عظيما « رواية على بابا » من الروايات الخالدة التى لا تموت والتى يبقى ذكرها يرن فى الآذان صباحا ومساء ابتاعتها شركة ترقية التمثيل من أستاذ عبقرى وأنفقت عليها بسعة واهتمت بها اهتماما جديا كمثيلاتها من روايات هذا الموسم فبنت لها المناظر الجميلة الاثرية والصوالين الشرقية الفخمة والفنادق المذهبة واشترت لها الملابس الثمينة . واستحضرت لها كثيرا من السيدات والآنسات الوطنيات ذوات الاصوات الرخيمة وسيراها الجمهور عند زفافها « لاول مرة » فى حفلة يوم الجمعة وسيقدرها حق قدرها ولا أغالى اذا قلت بأن هذه الرواية هى الاولى من نوعها فى الغناء المسرحى وستحوز اعجاب الجميع .

« رواية على بابا » كنز من الكنوز الثمينة التى تبهر الانظار وتفتن العقول وتخلب الالباب سواء كان ذلك من الحانها وأناشيدها الجميلة أو من مفاجآتها ومباغتاتها العجيبة أو من مضحكاتها ونكاتها اللطيفة أو من مراقصها الشرقية البديعة . وقصارى القول أن هذه الرواية ستكون فاتحة عصر جديد للغناء المسرحى والكوميك المطرب منه والمعجب .

« رواية على بابا » أبدع ما ظهر من نوعها على المسارح ، ففيها الشيء الكثير الذى لا يتصوره انسان ولا يراه الا فى عرائس الاحلام . وسيحكم عليها الجمهور فاما أن يرفع هتافه عاليا يشق به جو التياترو تشجيعا وتعضيدا واما أن يرشد الفرقة الى الاعوجاج الذى بها لتتلافاه . أثمان التذاكر تعدلت بالنسبة للعسر المالى الحاضر » (١) .

ولم أعثر على نص هذه المسرحية بين مخلفات فرقة عكاشة التى آلت الى مؤسسة المسرح والموسيقى وانما عثرت على نسخة منها عند الممثل القديم محمد يوسف الشهير بمحمد شمعون ، وكان قد مثل فيها دور « زريق » عند عرضها لأول مرة . وقد حدثنى عن النجاح الكبير الذى لاقته المسرحية ، وكيف أن فرقا كثيرة ظلت تتبادل تمثيلها بعد أن حلت فرقة عكاشة . وكون هذا الممثل نفسه فرقة مسرحية عملت بالقاهرة وطافت بكثير من الأقاليم ، وكانت « على بابا » من أنجح المسرحيات التى قدمتها هذه الفرقة ، وكثيرا ما مثلتها بناء على طلب الجمهور وأعيان الأقاليم .

وقبيل انتهائى من هذا البحث عثر الاستاذ توفيق الحكيم بين أوراقه القديمة على مسودة المسرحية وأهداها لمتحف المسرح الذى شرعت فى انشائه المؤسسة المصرية العامة للمسرح والموسيقى

---

(١) « من صفات الكاتب المسرحى » نشر بمجلة « التمثيل » الصادرة فى ٢٩ مايو سنة ١٩٢٤ ، وأعيد نشره فى كتاب «فن الادب» ص ١٧٠ .

(٢) جريدة « الاهرام » فى ٣ نوفمبر ١٩٢٦

(١) « الاهرام » فى ٥ نوفمبر ١٩٢٦

٠٠ وقد اطلعت على هذه المسودة المخطوطة وقارنتها بالنسخة التى حصلت عليها ، فوجدت فى الأخيرة تحريفات وحذف واضافات كثيرة ، لا شك أنهـــا نتيجة لكثرة تمثيل المسرحية ونقلها من نسخة الى أخرى ومن فرقة الى أخرى طوال سنوات كثيرة ٠ ولكن كل هذه التحريفات والتعديلات لا تغير شيئا من سياق المسرحية وتتابع أحداثها على النحو الذى كتبه توفيق الحكيم ٠ أما أهم ما فى هذه المخطوطة فهو أن أزجال الاوبريت وأغانيها جميعـــا من نظم توفيق الحكيم ، وهى غير الاغانى التى نظمها بديع خيرى ولحنهـــا زكريا احمد وقدمت عنـــد تمثيل المسرحية ٠ وقال لى الأستاذ توفيق الحكيم انه ألف هذه الأغانى فى باريس ولم يرسـلها للفرقة مع نص المسرحية لأنه أراد أن يعرف أولا من الذى سيلحنها فاذا كان كامل الخلعى مثلا فلاجدوى من تقديم نصوص الأغانى اليه لأنه كان يحفظ نغمات قديمة ويطالب المؤلف بنظم كلمات الأغنيـــات على مقاس هـــذه النغمات ، و لابد أن يكون المؤلف مقيما بصفة دائمة الى جواره ٠ ويبدو أن القائمين على فرقة عكاشة لم ينتظروا وصول الأغنيات التى ألفها توفيق الحكيم، وكانوا فى عجلة من أمرهم فعهدوا بنظمها الى بديع خيرى ، وحينما علم الحكيم بذلك رحب به وسر من أجله ، وظلت أغانيه قابعة فى مخطوطته حتى أهداها أخيرا لمتحف المسرح ٠ يكفينا هنا أن نقدم مثلين من هذه الأغانى التى نظمها توفيق الحكيم فى هذه السن المبكرة ، وهو ما زال فى مرحلة التجـــارب الفنية الاولى ٠

ونبدأ بهذه الاغنية الغزلية ،

« حسيت بسحر العيون   وسكرت من دى الخدود
الاعتدال فى الغصـــون   فى الاصل كان فى القدود
الشـفة خاتم عقيـــق   يحـرس مليـك الثغور
والضـهر بنـور رقيق   مسـدول عليـه الشـعور
تحسـد شـذاك الزهـور   والوجه صـافى بسـبم
والرقة تزداد ظهـــور   لما يشـوفك نسـيم
اكنى دايمـا غبـــين   وحظر لـــون الظـلام
ما شفش نور الجبـــين   كان ع العين غمـــام »

أما المثل الآخر فهو نشيد اللصوص نظمه توفيق الحكيم هكذا :

اكبر منصر كله شـــداد   ومخوف سكان بغداد
خناجرنا وسـيوفنا معانه   أعظم راس فى الدنيا فدانه
من يستجرى يرد الصوت   نوريه فى الحـــال الموت
ننزل لك على اكبـــر قافله   وناخدها شركا على غفـلـه
ضرب ونضرب ولا نـهيب   ونحـول على هنا ونجيب
الدنانيـر عنـــدنا بالكيل   تتحمل على ضهـر الخيل
والالماز من أغـــلى دره   شايفه فى عشرين صـــره
احنـــا الحكام الناحيادى   لا الخليفـة ولا القاضى

ولست فى حاجة الى لفت نظر القارىء الى ما فى هذين المثلين من سذاجة وافتعال فى النظم والخيال بالمقارنة بأزجال بديع خيرى وبيرم التونسى وغيرهما من أعلام الزجل فى ذلك الحين ، ولعل مما يزيد ذلك وضوحا أن نقدم هنا نص نشيد اللصوص الذى نظمه بديع خيرى فى نفس هذا الموضع من المسرحية :

عمـــركش سمعت بمنصر   ان وقعت فى ايديه بنى آدمين
تبقى دماغهم بيض عالمكسر   وبطـونهم بطبيـخ ع السكين
اهو دول احنا يكفيك السو   السحنـة تلاقيهـــا بعو
حراميـة نور ما ننكرش   ونمارده من الطبقة الاولى
الرحمة سيرتها ما تخطرش   على بالنا وفاهمين الفولى
يا ما بنقشر يا ما بنجـــر   قــــدر فجـــر
مطـــرح ما نلاقى فليس   نحـدف روحنـا ولا نخاف
نسقط ما تقولش كابوس   بالقلـــع والمقـــداف
جمنا زمان وفضلنـا ننادى   ولاقينا الفقر يطول حاله
وشغلتنا فى الدنيـــا دى   الغنى ما نهنهنش بماله
ننـزل عليـه جزر مـزر   ما دام مافيش فى عينه نظر
خنجـرنا بيقطـــع حتت   على شرط مزع حتت حتت
حتى الوحوش بنزلهـــا   وتشوفنــا تهرب كلهــا
مين ده اللى يغلبنا ؟ فشر   داحنا رجالهـــا وأهلهـا
احنـــا الرجال   احنـــا الرجال

بدأ توفيق الحكيم فى تأليف هذه المسرحية عام ١٩٢٥ قبيل سفره الى باريس ، وأتمها ونظـــم أغانيهـــا هناك ٠ وقد اقتبس موضوعها عن قصة « على بابا » وهى من أشهر قصـــص « ألف ليلة وليلة » رغم انها ليست بين القصص المنشورة فى الطبعة المصرية المتداولة ٠ فقـــد ذاعت فى أرجاء العالم واستلهمت منها أعمال فنية كثيرة للمسرح والسينما والتليفزيون ومجلات الأطفال وكتبهـــم ٠٠ ولم يدخل توفيق الحكيم تعديلات جوهرية على بناء القصة الأصلية ، وان أضاف اليها بعض الاحداث الجانبية ، وطور بعض شخصياتها وأبرز ملامحها ، كما حاول تأكيد المعنى الأخلاقى فى القصة القديمة٠

تبدأ المسرحية بلحن يصور الســـوق حيث نرى رجالا ونساء يشترون ويبيعون ، ثم نسمع حـــوار بين « صلاح الدين » البـــائع و « مرجانة » جارية « على بابا » التى تشكو له عذابها وسوء أحـــوال سيدها ، فى حين يغازلها صلاح ويصارحها بحبه، ويتمنى لو أعتقها سيدها ليتزوجها هو ٠

ويرتفع صوت شجار « قاسم » وزوجته «زبيدة» ثم يدخلان ٠ « زبيدة » تلوم « قاسم » لتشدده فى محاسبة ابن عمه « على بابا » واصراره عـــلى أن يتقاضى الدين الذى عليه له أو يبيع أثاث بيته وفاء للدين ، وتمتد المشاجرة بينهما حتى يصل « عـــلى بابا » ليرجو « قاســـم » أن يمهله بعض الوقت فى سداد دينه ، فيرفض ويصطحب زوجته ويخرج ،

فى حين يبقى « على بابا » لينشد لحنا حزينا يصور بؤس حاله .

وفى الفصل الثانى نرى « على بابا » متجها نحو شجرة أمام مغارة فى منطقة مهجورة ، لقد اعتزم الانتحار ليتخلص من متاعبه ، ويغنى لحنا دامعا يودع فيه الدنيا ويتحسر على فراق « مرجانة » ، وقبل أن ينفذ عزمه تدخل « مرجانة » لتنقذه وتعرض عليه أن يبيعها لصلاح الدين بمائة دينار ليسدد دينه ويتخلص من أزمته ، فيرفض على بابا ويغنيان معا ، ثم تسبقه « مرجانة » عائدة الى البيت، واذا بعصابة من اللصوص قادمة يهدر أفرادها منشدين ، ثم يقفون أمام المغارة ويقول زعيمهم « افتح يا سمسم » ، فينفتح باب المغارة وحده، ويرى « على بابا » ذلك من مخبئه ويعرف كلمة السر ، فيعتزم أن يدخل المغارة بعد انصرافهم .

فاذا كان الفصل الثالث وجدنا مرجانة قلقة على تأخر مولاها ، ثم اذا بعلى بابا يدخل مرتديا أبهى الثياب ، فتظنه باعها واشترى ببعض ثمنها هذه الملابس ، ولكنه ينفى ذلك ويطلب منها أن تذهب الى العطار لتحضر المكيال . ويبلغ الخبر « زبيدة » فتحضر ومعها زوجها قاسم ليستطلعا خبر هذه النعمة الجديدة ، ويتوددان الى « على بابا » الذى يرغب فى التخلص منهما، ويتظاهر «قاسم» بالخروج مع زوجته ثم يختفى فى الحجرة فيرى ابن عمه وهو يكيل الدنانير والجواهر التى أحضرها من مغارة اللصوص . وتسأل مرجانة سيدها عن كل هذه الأموال فيخبرها بسر المغارة ، وتضبط « مرجانة » (قاسم) فى مخبئه فيعتذر لابن عمه ويخرج بعدان عرف سر المغارة . ويخشى على بابا على المال فيقرر ايداعه عند التاجر « حسن » آمن أهل بغداد ، وينشد لحنا مرحا مع مرجانة ويسدل الستار .

أما الفصل الرابع فتدور أحداثه داخل مغارة اللصوص حيث نرى قاسما يدخلها بالطريقة التى سمعها من « على بابا » ، ويذهل لما يرى من ذهب وجواهر ودنانير ، ثم يأخذ ما خف حمله وغلا ثمنه ويحاول الاسراع بالخروج قبل أن يحضر اللصوص، وقد انتوى أن يحضر كل يوم ليأخذ حملا جديدا ، ولكنه ينسى كلمة السر التى تفتح الباب ، فيظل محبوسا فى المغارة حتى يحضر اللصوص ويتعرف « زريق » ــ أحد أفراد العصابة ــ على قاسم فقد كان يعمل عنده ثم طرده « قاسم » فى قسوة لسبب تافه فاما لم يجد عملا انضم الى هذه العصابة ، ويعهد الرئيس الى « زريق » بقتل قاسم ، الذى يظل يستثير شفقته ويسترحمه كى يعفو عنه ، ويقبل « زريق » بشرط أن يتحول الى لص مثلهم ، فيوافق قاسم ويحلق له زريق لحيته ويلبسه ملابس لص من أفراد العصابة قتل أخيرا ، ويخرجان مع أفراد العصابة وهم ينشدون نشيدهم .

وتدور أحداث الفصل الخامس فى شارع به عدة أبواب ، فنسمع لحن البياعين وتدخل مرجانة فتلاحظ أن دكان قاسم لم يفتح بعد ، وتتلوها زبيدة زوجة قاسم التى تعبر عن قلقها على زوجها الذى لم يعد منذ خرج بالأمس وتطلب من « على بابا » أن يذهب للبحث عنه . واذا بقاسم يدخل ولكنهم لا يعرفونه لأنه متنكر فى ملابس قرد ، ومعه زريق يقوم بدور « القرداتى » ويجبره على أن يرقص للناس .. لقد أرسلهما رئيس العصابة لاستطلاع أخبار المدينة .

وبعد قليل يعود « على بابا » بعد أن عثر على ملابس قاسم ، فيعتقد الجميع أنه مات ، وتبكى زبيدة ، ويتظاهر صلاح ابن أخيه بالحزن عليه ، ثم ما يلبث أن يظهر فرحته بالميراث الذى سيؤول اليه . ويدخل رئيس العصابة فى زى متسول ويطلب احسانا من على بابا فيعطيه قطعة من النقود الفارسية يتعرف عليها اذ كانت بين أموال سرقوها من أحد التجار أخيرا . ويحدث رئيس العصابة زريق بأمرعلى بابا ويقرران احضار العصابة والهجوم على منزله للانتقام منه .. وتسمعهما مرجانة وهما يتناقشان وتدبر أمرها لانقاذ مولاها .

وفى الفصل السادس ننتقل الى قصر على بابا ، ونرى « قاسم » و « زريق » متنكرين فى زى كاتبين جاءا يعملان فى حصر ثروة على بابا واجراء حساباته ومكاتباته . وتدخل زبيدة وتعلن أنها ضاقت بحزنها على زوجها الراحل ، ويغازلها على بابا ويقرر الزواج منها . ويثور قاسم على ما يرى ، ويؤكد لزريق أن على بابا هوالذى دخل المغارة وسرق أموال العصابة ، ويخرجان لمقابلة رئيس العصابة لاخباره بالأمر ..

وحين تعلم مرجانة باعتزام على بابا الزواج من زبيدة تطلب منه عتقها لتتزوج صلاح الدين ،

فيعتقها ويهبها البيت . ويدخل رئيس العصابة متنكرا فى زى تاجر ويطلب الضيافة من على بابا الذى يرحب به ، فيدخل التاجر بضاعته وهى مكونة من ٣٦ زلعة زيت ، وضع فى كل زلعة لصا من أفراد العصابة بدلا من الزيت تنفيذا لخطة الانتقام من على بابا . ويحضر رئيس العصابة راقصة لترقص فى حضرة على بابا ، وقد اتفق معها أن تنتهز الفرصة لتقتله بخنجر .. وأثناء حفل الزفاف تكشف مرجانة المؤامرة ويقبض العبيد على اللصوص ورئيسهم وقاسم الذى يكشف عن شخصيته فيبطل زواج زبيدة من على بابا ، ويطلب منه العفو عنه وعن زريق لأنه أنقذ حياته ، ويتزوج على بابا بجاريته المخلصة مرجانة

* * *

ان أهم ما تسجله هذه المسرحية هو اتجاه توفيق الحكيم الى تراثنا العربى يستلهم منه موضوعا لمسرحية بعد أن كان يستلهم موضوعات مسرحياته السابقة من المسرح الفرنسى ، ولم يكن توفيق الحكيم أول من استلهم « ألف ليلة وليلة » فقد سبقه الى ذلك كثير من رواد المسرح العربى ابتداء من مارون نقاش فى مسرحية « أبو حسن المغفل » وغيرها . وكانت مسرحية « معروف الاسكافى » من أنجح المسرحيات فى الوقت الذى كتب فيه توفيق الحكيم مسرحيته ، وهى من تأليف محمد عبد القدوس ومحمد محمد وقد أخذا موضوعها عن « ألف ليلة وليلة » أيضا .

وقد أصبح هذا الاتجاه الى التراث العربى سمة هامة من سمات أدب توفيق الحكيم بعد ذلك . فقد قامت شهرته الكبيرة على مسرحيته « أهل الكهف» و « شهرزاد » اللتين كانتا أول ما نشر من مسرحياته وهما كما نعلم مستمدتان من التراث العربى القديم الذى استلهمه لأول مرة فى مسرحية (على بابا) .

وقارىء المسرحية لا بد أن يلمح تطورا واضحا فى قدرة الحكيم على ادارة الحوار فى ليونة ويسر وتركيز ، والارتفاع بمستوى الفكاهة عما عرفناه فى مسرحياته السابقة ، كما بدأت تتسلل الى الحوار بعض الالتماعات الفكرية الذكية التى تميز حوار الحكيم كما عرفناه بعد أن نضج فنه واستوى له أسلوبه الخاص المتميز . ففى الفصل الثانى مثلا نجد « على بابا » يحادث حماره (من يدرى لعلها نواة الفكرة التى نمت بعد ذلك فى « حمار الحكيم » و« حمارى قال لى ») ويقول له :

« دار مصلحة مش عاجباني أعزل منها حالا ، وادينى جاى وناوى على العزال ، وجايب الحبل معايا . كل عزال لابد له من حبل حتى العزال من الدنيا واخر بحبل . وانت يا عم عزرائيل شهلنى بالعجل أنا مش طالب قبض فلوس أنا طالب قبض روحى »

ان الفكاهة هنا تعتمد على المقابلة الفكرية الواضحة بين العزال بمعنا «العادى والعزال من الدنيا ، أى الموت ، ثم الملاحظة الثاقبة التى التقطت وجه الشبه بين حاجة كل من « العزالين » الى حبل ، وكذلك المقابلة اللفظية بين قبض «الفلوس» وقبض « الأرواح » تعتمد فى أساسها على التجريد الفكرى ، ومثل هذه المقابلات الفكرية من أهم خصائص حوار الحكيم المعروفة ، بحيث يمكن الزعم ان بعض مشاهد المسرحية تمثل من هذه الناحية مرحلة متقدمة فى فن توفيق الحكيم لا تختلف كثيرا عما عرفناه فى معظم كوميدياته اللاحقة المنشورة .

ولم تخل مسرحية « على بابا » مع ذلك من عبارات السباب المنتقاة التى لاحظناها على مسرحية « خاتم سليمان » واعتبرناها احدى سمات مسرحنا الفكاهى كله ، وان كشف توفيق الحكيم فى « على بابا » من خلال بعض هذه العبارات عن خبرة غير عادية بلغة الشعب وأمثاله وتعبيراته الدارجة ، لعلها أثر من آثار اتصاله الحميم بالاسطى « حميده » العالمة وأفراد تختها ، ومن أمثلة هذه التعبيرات الشعبية فى المسرحية :

« قطع واتدى فى الهوى » ،

« من جاور الحداد ينكوى بناره » ،

« مالقاش فى الورد عيب قاله يا أحمر الخدين » .

« قال ياداخل بين البصلة وقشرتها ما ينوبك غير صنتها »

« لازم الزيرة طلعت له وادت له كنز »

« وشك يقطع الخميرة من البيت »

أمثال هذه التعبيرات الدارجة ، وهى كثيرة فى المسرحية ، كانت بلا شك من بين عوامل نجاح المسرحية ، بالاضافة الى مواقفها الفكهة الضاحكة ، وما فى مضمونها النهائى من عظة أخلاقية تصادف دائما هوى فى نفوس الجموع المغلوبة على أمرها . فها هو قاسم الظالم الجشع ينال جزاء ظلمه وطمعه، فى حين ينعم ابن عمه الفقير « على بابا » بالجاه والثروة والسعادة بعد أن طال هوانه وحرمانه .

وكذلك كان لأزجال بديع خيرى ، وألحان زكريا احمد دورها الكبير فى نجاح المسرحية . وقد اخترت من أزجال بديع خيرى هذه المقطوعة التى

تنشدها عصابة من اللصوص لما فيها من نضج واضح ووعى اجتماعى واشارات وتلميحات ثورية كانت كلها السمة الغالبة على كثير من أزجال بديع خيرى فى تلك الفترة :

« الدنيا دى عشرة دومنة   يسلك فيها الحريف
وابن ا لاشراف والامنـــا   يحتار ويا الخطيف
الايام دى السرقة شطاره   ولا حد بيتقى ربه
حيث انها شغل دوباره   اللى تغلب به العب به
اسرق وانصب ع الاغنيا   عايشين بخلا وكانزين المال
واحنا ولو اننا حراميـه   لكن أموالهم لينـــا حلال
على قد ماربنـــا يديهم   برضك يطمعوا ويعوزوا كمان
لازم حتتك بتتك فيهم   أبدان تتسلط على أبدان
الدنيـــا كلهـــا حراميـه   بس أغلبهم مش باينين
ياما أكابر ياما أغنيا   ألعن منا الطاق تمانين
حيليه وعاملين سياسيه   ولا نايبهم دنيا ولا دين

وقد عثرت فى مجلة « المسرح » على نقد طريف للمسرحية ذكر فيه الناقد محمد عبد المجيد حلمى صاحب المجلة ورئيس تحريرها مجموعة من النوادر والطرائف التى حدثت على خشبة المسرح وفى الصالة ليلة ذهب لمشاهدتها استغرقت معظم المقـــال وكل ما ذكره عن المسرحية نفسها هو :

« أما رواية على بابا فلا فضل للمؤلف فيها فهى قصة موضوعة منذ زمن بعيد ، وكلنا نعرفها منذ الصغر .. وكلمتى الاخيرة هى أن هذه الرواية ربما كانت فاتحة خير لهـذا المسرح الذى قاسى كثيرا والذى أصبح اعتقاد الناس فيه غير حسن .

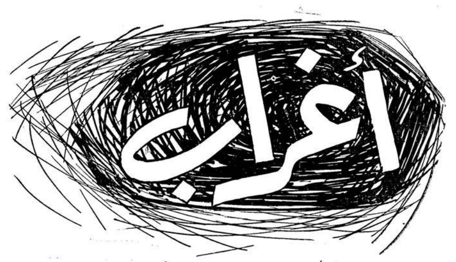
الرواية بديعة المناظر ، جميلة الملابس ، كاملة الاستعداد ، أبدع كل ممثل فى اخراج دوره فيها ، وبذلت الفرقة بمجموعها مجهودا حسنا تشكر عليه » (١)

« خاتمة البحث فى العدد القـــادم »

---

(١) مجلة المسرح ـ العدد ٤٧ ـ ١٥ نوفمبر ١٩٢٦





للشاعر محيى الدين أحمد عبدالرحمن

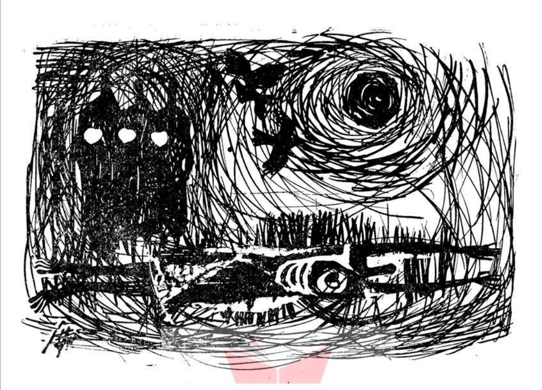
لأننا أغراب
نقبر فى متاهات الليالى صمتنا
فبيننا وبين من نحب ألف باب
لأننا نعيش كل يوم انتحار
تفقدنا أيامنا اباءنا
فالكبرياء عورة لابد من اخفائها
نقيم بيننا وبينها جدار
... ومسرحيتى قاتمة بلا أضواء
ساذجة وبطؤها يحطم القلوب
معذرة أنا الذى امثل الدمار
أنا الذى وضعت فى الجليد
لهب الجليد ..
. . . . .

***

... اولئك الذين يسرقون ماءنا
ويتركوننا بلا حياء
ويجعلوننا نفجر العيون
ثم نفغر الأفواه
ونستدر ريقنا
ونلعق الشفاه
.. وعندما يشقق الهوا شفاهنا
يرموننا بالف نظرة ازدراء
فتلعق الشفاه من جديد ،
نعضها ، تدمى ، فان رأيت ثغرا داميا
لاتشتهيه انه رمانة لحقدنا
شجت بخنجر الذين يسرقون ماءنا

***

لأننا أغراب
فى زحمة الطريق اننا أغراب
عن الذين يقرأون شعرنا
ويومئون بالمديح والاعجاب
كطائر الخميس فى ارتحاله
لكنه يرحل وسط ثلة من الصحاب
ويترك الحصاد للذين يسرقون
ماءنا :
ويلحق الربيع فى اخضراره
فطائر الخميس ياصديقتى
حياته ربيع
ونحن فى ربيعنا نلوذ بالفرار
نهرب من دمارنا الى دمار
... لظلة الطريق فى غربتنا
نحك فجاة جباهنا



ونستعيد ذكرياتنا
وفجأة يرعبنا افلاسنا
فان عمرنا فى آخر الهزيع

... ونستحثها بنفثة من الدخان
لعلها تنبئنا
هل كان فى حياتنا ربيع ؟
لكنها تموت فى شعورنا
تضيع !!
لأننا أغراب ؟
نبكى .. وفى دموعنا التى تثور
رسالة الى الذين يقرأون شعرنا
ويومئون بالمديح والاعجاب
فانهم تملقوا دموعنا
وباعدوا مابيننا وبينهم بزيفهم
فخيبوا دموعنا
أبقوا رسالة الدموع دونما جواب
***

لأننا أغراب
الليل وحده يضمنا
فانه لغيرنا مخيف

نشده فيستجيب لانفعالنا
بآهة تخرس كل زيف
لأننا نحييه كلما أوشك أن يوت
نحيبى به طقوسنا

فى كل آهة لنا

فى كل لحظة انكسار
الليل وحده هو الذى يفهمنا

لأنه يحس مثلنا حرارة العتاب
الى الذين يقرأون شعرنا
ويهتفون بالمديح والاعجاب
هو الذى سيكتب انتصارحقدنا
على الذين يسلبوننا الشباب



الطريق إلى أثينا

قصة بقلم
حمدى ابو الشيخ

الاسم جورجى كرياكو ٠٠ والتاريخ ٢٧ ابريل ٠٠ والمناسبة عيد القديس جورج ٠٠ عيد من يحمل هذا الاسم ٠٠ يحتفل بهذا اليوم ويحتفل معه كل من يعرفه من الأهل والصحاب ٠٠ الرسالة السنوية الوحيدة الى جورجى كرياكو فى مثل هذا اليوم من كل عام لم تصل بعد ٠٠ لماذا تأخرت يابترو فى الكتابة الى ٠٠ الرسالة التى أتلقاها منك كل عام وألتقى بك من خلال سطورها القصيرة والتى تربط بيننا على طول الزمن وبعد المسافة ٠٠ ثمة أفكار طافت برأسه المرهق المكدود حين جلس الى المنضدة وسحب ورقة من دفتر قديم ليكتب رسالة الى بترو ٠٠ لا بأس أن يبدأ هو هذه المرة بالكتابة اليه ٠٠ فلا داعى لانتظار رسالة ربما نسى أن يكتبها ٠٠ أو تلكأت قليلا ٠٠ أو ضلت الطريق اليه ٠٠ فى النفس شىء يجب أن يقال وفى الأعماق حديث طويل طوله ستون عاما ٠ ولأول مرة تقريبا منذ أمد طويل يجد نفسه يتفرس فى المرآة ٠٠ مرآة كالحة مشوهة تغطيها هالات السواد ٠٠ لا تعكس الصورة كاملة ٠٠ لكن مساحات صغيرة متفرقة منها تلمع كثقوب مضيئة وكأنها نوافذ صغيرة ضيقة يتسرب منها شريط من الضوء الفاقع الى داخل حجرة واسعة مظلمة ٠ من خلال ثقب من ثقوب المرآة كان يستطيع أن يبصر شيئا ٠٠ طريق طويل أمامك ياجورج ٠٠ سكة سفر ربما الى أثينا أو السودان ٠٠ أو البرازيل فى الحقيقة لم يستطع أن يميز الطريق .. طرق لم يرتادها من قبل ٠٠ كلها متشابهة متوازية كالأخاديد العميقة التى نبتت خلالها شعراته البيضاء فى كلا خديه ٠٠ أبصرها فجأة حين ارتد بصره مذعورا يرتعد من وحشة الطريق ولا نهايته ٠٠ فأبصر عن قرب ومن ثقب آخر من ثقوب المرآة غور عينيه ٠٠ حتى جفل من الرؤية فتناولها بسرعة من مسمارها المعلقة به وأنزلها الى المنضدة وأفسح لها مكانا بجانب حاجياته الصغيرة المتراكمة ٠٠ فلم يكن بالحجرة من أثاث غير تلك المنضدة الصغيرة وكرسيها الكالح القديم وسرير ضيق يحتل جانبا آخر من جوانب الحجرة قد علقت فوقه على المشجب حلته الخاصة بالمناسبات حين يرتاد بوفيه المحطة فى يوم عطلة أو يذهب الى الكنيسة فى يوم عيد ٠

أزاح جورجى رأسه قليلا الى جانب آخر كى يملأ قلمه بالمداد وحتى يتجنب المرآة المحدقة فيه والتى ملأت رأسه بالصور والأفكار تطوف وتذرع الرأس فى حركة دائرية فتلفه فوق الجسد المتهدم الهامد على الكرسى بلا حراك ٠ كانت الساعة قد بلغت الحادية عشرة صباحا ٠٠ أصوات العمال من بعيد عبر المسافة الطويلة تصل اليه فى حجرته المعلقة بعيدا فى ركن من أركان المصنع لا يربطها به الا

سلم خشبى وكأنهـا سر خبيث مختبىء فى نفس صاحبه ٠

ولأول مرة منذ سـنوات يبقى فى الحجرة حتى هذه الساعة دون أن يغادرها وهو لا يعرف لنفسه مكانا يذهب اليه ٠٠ لابد أن يكمل الرسالة قبل أن يفكر فى النزول ٠٠ أين يذهب ؟ البوفيه وهو المكان الوحيد الذى يزوره أحيانا يغلق أبوابه فى ساعات الصباح اثناء انشغال العمال بأعمالهم النهارية ٠٠ لقد ذكر لأخيه بترو فى أول سطر من سطور رسالته انه قد ترك العمل فى المصنع لأن مدة خدمته قد انتهت منذ أسبوع بعد أن بلغ الستين ٠٠ لكنه تلكأ فى تسليم المخازن التى فى عهدته ستة أيام وهذا هو يومه السابع ٠٠ ارتدى فى الصـباح ملابس الشغل المعتادة ٠٠ السروال الـكاكى ٠٠ والقميص الازرق .. والحذاء القديم .. هل ينزل الى المصنع ويجلس الى زملائه فى العمل ٠٠ وقد يمر المـدير أثناء وجوده معهم ومحادثتهم ٠٠ فلا داعى اذن لاحراج أحـد ٠٠ فليبق بالحجـرة بعض الوقت ٠٠ وطاف ببصره فيها فشعر بحرارة زائدة ٠٠ ليتنى أبقى فى هذه الحجـرة ولا أغادرها ٠٠ ليتهـا تدوم لى حتى نهاية العمر ٠٠ لكنها لن تبقى ٠٠ سوف أتركهـا يا بترو ياعزيزى فهى سكن خاص بموظفى المصنع٠٠ سوف يحتلها المخزنجى الجديد اذا كان أعزبا أو أحد غيره من الموظفين الجدد الشبان ٠٠ لم تبق غير ثلاثة أسابيع حتى تنتهى المهلة المحددة لى كى أرحل عن هذا المكان الذى قضيت به أمدا طويلا من العمر منذ أن ماتت كاترينا ٠٠ لم يكن بى حاجة الى أن أغيرها فلم أكن من قبل أعبأ بهذا الزمن الطويل الذى ولى سريعا ٠٠ ولم اكن افكر فى الرحيل الى مكان آخر٠٠ فلم أشعر بحاجة الى حساب المسافات التى تبعدنى عن العالم الشاسع المترامى الاطراف ٠٠ خمسـة عشر مليما ثمن طابع البريد الذى يحمل الى أخبارك ويحمل اليك أخبارى ٠٠ حين تقاضيت مكافأة ترك الخدمة منذ أيام وجدت نفسى أفكر فجأة فى أجـرة الرحيل ٠٠ تذكرة سفر الى مكان ما ٠٠ هـل أنت سعيد بمقامك يا بترو ٠٠ أظن ذلك ٠٠ فلم أشم فى رسالة من رسائلك رائحة التبرم أو الشكوى ٠٠ مرتبك كبير٠٠ أظن ذلك يكفى كى تعشق مأواك٠٠ كم كنت أنا سعيد لعيشى هنا رغم ضآلة مرتبى ٠٠ لكن ذلك لا يهم حين تجد الأمان والاستقرار ٠٠ لقد ماتت كاترينا دون أن تنجب لى طفلا واحدا ٠٠ أقول لك الحق أننى اليوم لا أشعر بالندم لأننى لم أتزوج مرة أخرى أو أنجب أطفالا ٠٠ ربما كنت أستطيع ان أرسلهم اليك الآن ٠٠ لكنى لا أجزم هل المكان يلائمهم أم لا ٠٠ فى سـاعة من سـاعات الضـعف يابترو ٠٠ أجد صورة طفولتى البعيدة فى أرضنا البعيدة ٠٠ تطاردنى بحدة والحاح ٠

منذ زمن بعيد جاء الأب كرياكو ٠٠ جـورج فى الثامنة عشر ٠٠ وبترو يصـغره قليـلا ٠٠ وبعد سنوات رحل الأب رحلته الأبدية ٠٠ وبعده بقليل رحل بترو الى السودان ٠٠ كان قد حصل على قسط من التعليم لا بأس به بعد أن تمكن جـورج من الالتحاق بعمل بسيط ساعده فى معاونة أخيه فى دراسة الميكانيكا والآلات حتى نال اجازة فنيـة ٠ ولهث العمر عاما بعد عام او رسالة بعد رسالة٠٠ بدأ بترو يكتب الرسالة السنوية الى أخيه ٠٠ هذه هى الرسالة الخامسة والثلاثون على ما أظن أكتبها اليك ياجورج منذ أن رحلت عنك الى هنا ٠٠ أرجو أن تصلك ياعزيزى فى عيدك السـعيد وكل شىء حولك على ما يرام ٠٠ اكتب اليك وأنا وحيد هنـا فى مسكنى ليس معى أحد ٠٠ نزلت الطاهية منـذ قليل تستدعى لى الطبيب ٠٠ منذ سـاعة أو أكثر وانا أشعر بضيق فى التنفس ٠٠ قد تكون الحرارة الشديدة القاسـية هنا والتى تنـدلع فى الخـارج كاللهب وتدخل الينا فتخنق الأنفـاس هى سـبب أزمتى التى أعانيها الآن ـــ ٢٠ أبريل ٠٠ الصيف قد بدأ فى شبابه يتسلط علينـا نحن الغرباء عن أرضه فنحس بجبروته وقسوته ٠٠ لعلى قد فكرت فى الكتابة اليك الآن مبكرا عن الموعد المقدر لهذه الرسالة أن تصل اليك بسبب الضيق الشديد الذى أعانى منه ٠٠ فكرت أن أستحضرك معى هنـا هـذه اللحظات كى أخفف عن نفسى عناء شعورها بالوحدة واحساسها بالألم وشعرت برغبة عارمة فى لقـائك والتحدث اليك كى انسى وقـع اليـد الثقيلة التى تشتد شيئا فشيئا حول عنقى ٠٠ لو كان لك ابناء ياجورج لأرسلت فى طلبهم الآن ليجلسوا من حولى ويقضوا أجازتهم السنوية معى ٠٠ سوف تضـحك من افكارى هذه وتحسبها هذيانا محموما .. حقـا قد يكون العمر قد تسرب من بين أيدينا دون أن نشعر ومشاغل الحياة ومتـاعبها قد تشرنقت من حولنا فلم نحس بشىء الا بعد أن وهن العظم وتفتت الغلاف السميك الذى عزلنا عن العالم طويلا ٠٠

كان بترو هو الآخر لم يتزوج ولم يفكر فيه مرة واحدة حتى بدأ فى كتابة هذه الرسالة ٠٠ وقـد

استرسل فى أفكاره الحرة المتداعية حين طالت غيبة الطبيب .. منذ أكثر من ساعة ذهبت الطاهية تستعجله .. فى تلك الدقائق الطويلة اشتد احساسه بالخطر الداهم وطافت كل الصور والمرئيات برأسه وهو يخط على الورق كل خواطره .. فى أوقات متفرقة كان يشعر بتلك الأعراض تنتابه لكنها لم تكن بمثل تلك الحدة والعنف .. كانت يد الطبيب تمتد اليه بالمخدر وبعد ساعات يعود الى وعيه .. مبادىء ذبحة صدرية .. الطبيب يحاول أن يخفف العلة ويبسط الداء .. المباشرة الدائمة والعلاج المنتظم سيقضى على كل أثر للمرض .. فلماذا اشتد الحصار حوله هذه المرة .. وكاد القلم أن يسقط من بين يديه المتخاذلتين .. لكنه ظل يجاهد ويناضل وهو يسطر الرسالة والسطور تتوالى سريعة كأيام العمر .. بى رغبة شديدة ياجورج أن أراك .. لماذا لا تحصل على اجازة وتحضر الى .. انى أعانى آلاما مبرحة مريرة وفى حاجة ماسة الى الراحة الكاملة .. انى أفكر فى ترك العمل والحضور اليك لفترة ما .. لا تقل ان كلامى هذا أشبه بكلام كل عام .. النية صادقة هذه المرة فى أن أراك وقد أرحل بعد ذلك الى أثينا .. ربما لأبقى هناك .. معى من النقود ما يكفى .. قد يكون فى ذلك فرصة لأزور قبر أبى .. أين مكانه تماما ياجورج ؟ .. لا أستطيع الوصول اليه .. طبعا .. قد نسيت أنا ملامح الاسكندرية تماما .. وتداخلت مشاهدها فى رأسى .. لقد اشتد بى الدوار الآن أكثر من ذى قبل .. الشقة تدور بى .. الباب الخارجى مغلق تماما .. النوافذ مغطاة بالستائر القاتمة ..

لا شىء آخر فى البيت يهمس بالحياة غير بترو .. يكتب الرسالة .. كل شىء هامد الا كلماتها الفائرة تنبض بالحياة كالقلب .. لكنها هى الأخرى بدأت تخفت قليلا حتى توقفت حين تخاذلت الأصابع مرة واحدة ومال الجسد الى الخلف وتطوحت الرأس الى الوراء ..

وظلت الأشياء ساكنة تماما حتى انفتح الباب ودخلت الطاهية تدق الأرض أمام الطبيب الذى دلف بسرعة خلفها .. كانت الرسالة غارقة فى الصمت الرهيب فوق المنضدة مبتورة بلا نهاية حتى أبصرها الطبيب وقلبها مثلما قلب صاحبها بين يديه .. لم تصرخ المرأة .. تركت كل شىء لاهثة الى أحد .. أى أحد .. وربما سألت واحدا من الناس عن عنوان لهذه الرسالة التى اختنق طريقها فى رأس صاحبها .. لاشىء .. ثم لا شىء — ٢١ أبريل .. ٢٢—٢٣—٢٤—٢٥—٢٦—٢٧ ابريل ... عيد القديس جورج .. عيد من يحمل هذا الاسم .. الرسالة السنوية الوحيدة الى جورجى كرياكو لم تصل بعد .. لماذا تأخرت يابترو فى الكتابة الى .. هذه هى الرسالة التى أتلقاها منك كل عام والتى تربط بيننا على طول الزمن وبعد المسافة .. انقطع الحبل فجأة هكذا بلا سبب معلوم لكن جورج ما زال يبحث عن السبب .. كان قد وصل فى رسالته الى لحظة من لحظات الضعف والرثاء واللوم والعتاب .. هل نسيت التاريخ هذه المرة يابترو .. أو شغلتك عنى أعباء الحياة .. انى أعرف انك فى حالة مرضية .. مرتبك كبير .. ستقول لا بأس .. ليس ذلك يهم .. أنا معك ليس ذلك يهم .. لكنه على أى حال قد يساعدنا فى الوصول الى أثينا .. الحقيقة انى أريد أن أقضى بها يوما أو بعض يوم .. واذا أردنا أن نرجع يابترو فلنرجع .. أو قد أهاجر أنا منها الى البرازيل اذا أردت انت البقاء بلا عمل .. ربما تكون قد كسبت ما يكفيك .. لكن لماذا البرازيل هذه .. مازالت اعباء الحياة برغباتها وحاجاتها تطارده .. واحس بمرارة وأسى حين شعر بثقل المطاردة .. بين أثينا والبرازيل آلاف الأميال .. وليس أبشع من الاحساس بالسيف المسلط على رقبة الحياة الآمنة الوديعة فى كل لحظة من اللحظات .. لو أردت يابترو أن تصلى على قبر أمك الطاهرة فلابد لى أن أكون معك .. لايوجد أحد فى العالم يعرف موقع شاهدها غيرى .. وقفت عليه آخر مرة قبل رحيلنا وكنت أنت معنا صغير .. لا أجزم الآن اننى اعرف الطريق اليه بسهولة فربما قد تغيرت به الطرق .. الحق يابترو أنى نسيت ملامح بلدتنا وتداخلت مشاهدها فى رأسى .. لكن على أى حال سوف اهتدى اليه فى النهاية ..

ثمة شعور بالكآبة قد جثم على صدره حين تذكر الموت .. الموت قادم لا محالة ياجورج .. لكن الآن ليس بالوقت المناسب ولا بالمكان المناسب .. اين أرقد وكيف .. ومنذا يقوم لى بهذا الأمر الثقيل .. لابد أن أرسل اليك يابترو فى أى لحظة أحس فيها بهذا الزائر الرهيب مقبل على .. حينئذ سوف أطمئن يابترو من اننى سارقد بجوار كاترينا .. ذلك ان لم تفكر فى نقلى بعيدا بعيدا الى هناك ..

وقتئذ سوف يكون لك ياعزيزى جزيل امتنانى ٠٠ لا تظن أننى أهذى ٠٠ منذ ثلاثة أعوام وفى مثل هذا الوقت من كل عام يعاودنى نزيف المعدة ٠٠ لم يكن لى أمل فى النجاة فى العام الماضى ولم يكن للاطباء أمل فى أن أعيش ٠٠ عشرة لترات من الدم قد نقلت الى ومثلها أو أكثر قد انسكبت من جوفى٠٠ ولا أمل لى بعد ذلك فى ان استطيع اناسكبغيرها بسهولة .. فربما لن يوجد الدم الذى يعوضنى ما أفقده ٠٠ فقد نقلنى المصنع على حسابه الخاص فى المرات السابقة .. افضل شىء أن أحضر اليك يابترو ٠٠ وأرجو أن اجد عندك الاستعداد لذلك ٠٠ لن أستطيع أن أواجه أفكارى هذه مرة أخرى وحدى فى الظلام ٠٠ الفراغ الثقيل يصفر فى أذنى ٠٠ ويدور من حولى دورات سريعة حتى شعرت الآن بغثيان شديد ٠

وأحس فجأة برغبته فى أن يكف عن الكتابة بعض الوقت رغم أفكاره المتلاطمة التى تسبق القلم ٠٠ ذلك أنه تذكر شيئا ما ٠٠ لماذا لا ينتظر برسالته هذه بعض الوقت ٠٠ يوما أو اثنين مثلا ٠٠ فقد تصل رسالة بترو ٠٠ وقد تصله فيها دعوة بزيارته ربما ٠٠ ربما يكن من القلب الى القلب رسول ٠٠ حينئذ سوف يلبى الدعوة فى اطمئنان واعتزاز بدلا من أن يفرض نفسه بنفسه ٠٠ فقد تكون الظروف غير ملائمة ٠٠ بترو مشاغله كثيرة ٠٠ وليس هو من يملك الوقت والجهد لتمريض رجل مريض أشرف على النهاية ٠٠ ترك الورق والقلم ٠٠ وقام من مكانه متعثرا الى السرير واستلقى على ظهره بملابسه والصفير المزعج مازال يصم أذنيه والفراغ الهائل المجوف حوله يحوى كل شىء ٠

كان الغسق قد حط على الكون ٠٠ وتسلل الظلام الى المنازل والحجرات حتى عشش كل شىء .. حين استيقظ جورج تحت وطأة الألم الشديد ٠٠ كان الدم ينسكب من جوفه بلا حساب ٠٠ لم يكن يستطيع أن يميز شيئا فى الظلام ٠٠ النزيف الثانى قد استحال بلا لون ٠٠ الوجه الاصفر المتقع قد صار أيضا بلا لون ٠٠ ملاءة السرير البيضاء الغارقة فى الدماء ٠٠ النداءات المتكررة وهو يجرى الى باب الحجرة صارخا ٠٠ قد فقدت هى الأخرى لونها ٠٠ أين عبده ٠٠ هذا الولد كان يمر عليه كل ليلة ليسأله ان كان يريد شيئا ٠٠ صرخ مرات ومرات والى آخر نفس فى صدره المنصهر ٠٠ لكن النداءات المتكررة هذه قد ضاعت وانهزمت وانهزم معها الجسد على بعد خطوات من الحجرة فوق واحدة من الدرج على السلم الخشبى ٠٠ أسلم نفسه اليها ٠٠ واسترخى على الحائط الملاصق لها ٠٠ ومال برأسه الى الخلف وأطال النظر طويلا ٠٠ وظل ينظر الى السماء من بعيد ٠٠ كان القمر قد بدأ يشرق فى صفحة السماء .. وضوءه الفضى المضىء يتسع .. وجورج يطيل النظر لكن شيئا ما من داخله يسحب رؤيته وتنطفىء الأشياء رويدا رويدا فى عينيه ٠٠ على طول اللحظات التى امتدت أكثر من ساعة حتى بدأ القمر الكبير الذى يفرش بنوره الكون ٠٠ يغمق قليلا قليلا ٠٠ وفجأة صار القمر بلا لون ٠٠

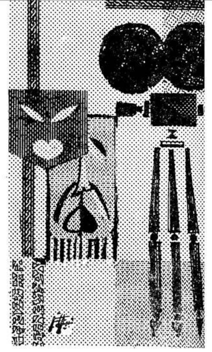


سجناء الطونا

دراسة مقارنة بين المسرحية والإعداد السينمائى

بقلم

أحمد راشد



يعتبر فيلم « سجناء الطونا » الذى شهدته القاهرة أخيرا باسم « قلعة الخطيئة » نموذجا للاعداد السينمائى الكامل عن الأعمال المسرحية . فسجناء الطونا مسرحية كتبها جان بول سارتر وقد نجحت المعالجة السينمائية التى وضعها سيزار زافاتينى والسيناريو الكامل الذى كتبه آبى مان فى نقل الفكرة الرئيسية لمسرحية سارتر . فقد وضعاها فى شكل سينمائى سليم . ان زافاتينى ودى سيكا ومان لم يقدموا وسيلة سينمائية لنقل المسرحية فقط بل أبدعوا فنا سينمائيا خالصا لهذا يعتبر الفيلم درسا فى طريقة نقل المسرحية الى الشاشة.

وقبل أن نتعرض للدراسة المقارنة بين المسرحية والفيلم نعرض بسرعة لتطور الموضوعات التى تناولتها الأفلام منذ اختراع السينما وحتى الان .

* * *

بدأت السينما بتقديم موضوعات غير درامية أو فنيةتستغل فيها تصوير الحركة مثل خروج عمال من مصنع أو قطار فى محطة سكة حديد . ثم قدمت المسرحيات وكانت مجرد وسيلة للنقل والتسجيل المباشر من خشبة المسرح الى الشاشة . ويعتبر فيلم « هملت » من اخراج لورنس أوليفييه مثلا لهذه الطريقة ، وقد فشل هذا الفيلم لأنه اعتمد على حوار شكسبير .

ثم اكتشف جريفيث اللقطة المكبرة وخلق ايزنشتينوبودوفكين وسيلة التعبير عن طريق المونتاج وأمكن بترتيب اللقطات ترتيبا معينا اعطاء تأثير معين وأصبحت الكاميرا ترى بعين المتفرج وتنقله الى ما تريده أن يراه واختلف المتفرج السينمائى عن المتفرج فى المسرح .

ثم نقلت السينما الرواية . والرواية كما هو معروف تعتمد على السرد والوصف وهما أيضا وسيلة العمل السينمائى .

ثم تطورت فى الاونة الأخيرة الى تقديم موضوعات تحطم القاعدة الروائية وتعتمد على التعبير السينمائى الخالص بالصورة . وقد ظهر هذا الاسلوب فى فيلم « الليل » اخراج انطونيونى و « هيروشيما حبيبى » اخراج ألان رينيه وغيرهما من انتاج الموجة الجديدة فى البلاد المختلفة .

وفى هذه الأفلام لا توجد قصة يمكن حكايتها بالشكل التقليدى وانما توجد وسيلة تعبيرية تنقل عن طريق الصورة وطريقة تكوينها وتتابعها ما يريد الفنان أن يقوله . وهى تشرك المتفرج معها فى التفكير ، ترهقه ولا تسليه ، وتجعل منه طرفا فى العمل الفنى المعطى اليه . وعن طريق التفاعل والمشاركة الوجدانية بين المتفرج والعمل الفنى تكتمل الحلقة ويصل الفنان الى هدفه . ففيلم « الليل » نقل شعور الملل الىالمتفرج عن طريق الكادرات التى تظهر الأبطال ضائعين تائهين وسط المبانى العالية الضخمة أو فى الفراغ الواسع .

لقد أصبح السينمائى الان ـ كما يقول انجمار برجمان المخرج السويدى المعاصر ـ يكتب أفلامه بالكاميرا كما يكتب الروائى رواياته بالقلم .

ويتحقق فى فيلم « سجناء الطونا » هذا المفهوم الحديث للفن السينمائى بشكل واضح رغم أنه مقتبس عن مسرحية .

وحتى ندلل على ذلك نقدم هذا التلخيص السريع للتسلسل الدرامى فى المسرحية (1) حسب ترتيب فصولها ومواقفها حتى ناخذ فكرة من ناحية شكل البناء الفنى للمسرحية ثم نعقبه بتلخيص مشاهد الفيلم وتسلسلها وحتى يمكن المقارنة بين المسرحية والفيلم .

ملخص المسرحية

الفصل الاول : صالة القصر

ينتظر فيرنر الذى يعمل بالمحاماة وزوجته جوهانا التى كانت تعمل فى التمثيل واخته لينى حضور ابيهما جيرلاش الذى يمتلك ترسانة بحرية ضخمة لصناعة السفن وذلك لامر هام كما طلب الأب .

نعلم من لينى اصابة الأب بسرطان فى الحلق كما قال لهالطبيب وهو يعلم انه سيموت بعد ستة اشهر . لذلك يطلب الأب عند حضوره أن يتولى فيرنر الاشراف على الترسانة . وتعترض جوهانا على تكليف زوجها بهذه المهمة وتسأل الأب عن فرانز ابنه الاخر . ولماذا حبس نفسه ؟ ويفاجأ الأب بهذا السؤال لانهم اخفوا عنها هذه الحقيقة .

وهنا تسرد الأحداث بطريقة الرجوع الى الوراء Flash back ويتم ذلك باظلام المسرح وتركيز الأضواء على الشخصيات الظاهرة أثناء الموقف . وتستخدم وسيلة السرد عن طريق الرجوع الى الماضى فى السينما ونادرا ما تستخدم فى المسرح ولكن سارتر استخدمها متأثرا فى ذلك بالسينما ، والغريب أن الفيلم تخلص من هذه الوسيلة وهنا وجه الصعوبة والبراعة الفنية فى نفس الوقت .

ونرى فى ذلك المشهد الذى تم سرده بالطريقة السالفة عودة فرانز من الحرب . ونعود الى الحاضر لتحكى لينى قصة الأرض المجاورة للقصر والتى أجرها الأب للنازيين الذين اقاموا بها معسكرا للتعذيب .

ثم نعود الى الماضى أكثر – قبل عودة فرانز من الحرب من الناحية الزمنية – حيث يتحدث فرانز مع أبيه عن فظائع المعسكر ويحدثه عن البولندى الهارب والذى خباه فى غرفته . ويتداخل الماضى مع الحاضر ويعقب الأب على ذلك محدثاجوهانا بانه اضطر للتبليغ وتساله :

– جوهانا : وهل أتوا ؟

– الأب : بعد خمسة واربعين دقيقة .

ثم يدخل الجنود ويقبضون على الأسير ويكمل الأب القصة بانهم قتلوه امام فرانز ثم تم اعفاء فرانز من التهمة والتحق بالجندية بعد ذلك . وهكذا يتم السرد فى مسرحية سارتر وتقديم الماضى والحاضر معا وفى مشهد واحد .

وتبدأ جوهانا فى توضيح موقف فرانز الذى فقد الثقة بابيه وذهب الى الحرب ليموت ولكن الموت كان يهرب منه .

ثم يحكى الأب حكاية الامريكيين الذين آقاموا بالمنزل عام ١٩٤٧ وحاول احدهم الاعتداء على لينى فضربه فرانز وتدخل الحلفاء وقرروا ارساله للارجنتين ولكن الاب بواسطة نفوذه تمكن من اخفائه فى القصر . ومنذ هذه السنة حبس فرانز نفسه فى غرفته ولم يبارحها ولم يشاهد احدا سوى لينى . ويطلب الاب من لينى اقناع فرانز برؤيته واخباره بمرضه ولكنها لم تخبره .

(1) مسرحية « سجناء الطونا » تأليف جان بول سارتر ترجمة عبد المنعم الحفنى

تتجسس جوهانا على لينى وهى تدخل غرفة فرانز وتفاجأ جوهانا بالأب مستيقظا يتسمع خطوات فرانز وهو يسير فى غرفته ويطلب الاب من جوهانا مقابلة فرانز واخباره بمرضه ويخبرها بسفره فى رحلة قصيرة .

الفصل الثانى : حجرة فرانز

الحجرة كما ظهرت فى الفيلم وقد زاد عليها الفيلم الرسوم التى تعبر عن التعذيب فى سمو لنسك والتى قام برسمها فرانز .

تدخل لينى غرفته ونسمع فرانز وهو يسجل على آلةالتسجيل حديثه الى محكمة القرن الثلاثين المكونة من العقارب ونعرف العلاقة الجنسية المحرمة التى تربط بينه وبين اخته ، التىتذكر له المصائب التى تعانيها ألمانيا والجوع والتشرد الذى يعانيه الالمان وهى تخدعه بهذه الاوهام والاكاذيب التى يصدقها .

ثم نرى فرانز وحده ثم نعود معه الى الماضى وهو يتحدث مع احد جنوده ويلقى اليه باوامر لتعذيب الأسرى .

ثم تدخل جوهانا عليه لاول مرة . وهذا المشهد من أهمواقوى مشاهد المسرحية . تخبره بمرض أبيه . ويكشف لها عن حبه لابيه وجزعه لهذا النبا الذى لم يصدقه ثم يحدثها عن اختياره السجن حتى لا يرى العذاب الذى حاق بالمانيا وانه كان يجب ان تنتصر باى ثمن واى وسيلة .

وتحضر لينى حاملة العشاء وياخذه منها فرانز ويمنعها من الدخول فى حين تختبىء جوهانا . ويطلب فرانز منها ان تحدثه عن خراب المانيا فترفض ويطلب منها أن تصبح مجنونة مثله وان تعيش فى عالمه بدلا من الرحيل الى هامبورج مع زوجها فترفض وتتفق معه على زيارة اخرى .

الفصل الثالث : مكتب فيرفر

يعود الاب من ليبزج التى سافر اليها وتتحدث معه لينى عن جوهانا وتحاول كشف خبيئته ثم يتحدث بعد ذلك مع جوهانا التى تخبره بمقابلتها لفرانز عدة مرات وتكشف له حقيقة موقفه من فرانز وانه لم يعقد مجلس العائلة من أجل ابنه فيرنر بل من أجل ابنه فرانز . ويطلب الاب أن تتوسط لدى فرانز حتى يسمح بمقابلته وفى مقابل ذلك يعدها بان يحرر فيرنر من وعده .

وعندما تخبر جوهانا فيرفر بالحقيقة يثور وتكتشف مدى حقده على فرانز وخوفه منه وتمسكه بادارة الترسانة .وتكتشف جوهانا حقيقة فيرنر .

الفصل الرابع : حجرة فرانز

تتحدث جوهانا مع فرانز عن غير اخيه فيرنر ويعترف لها فرانز بحبه وغيرته من أخيه ويحسده على ضخامة جسمه عندما تطلعه جوهانا على صورة أخيه .

تنقل اليه جوهانا رغبة والده فى مقابلتل وترفض سماع رده لانها نقلت الرغبة رغما منها .

وتصل المسرحية الى ذروة أزمتها عندما يتساءلان : ما العمل؟

وتطلب منه جوهانا ان يظلا كما هما ولكنه يجيب بان الاخرين سيفيرونا ويشعر انه على وشك التخلص من سجنه الذى لجا اليه للهروب من الحقيقة . وتخبره جوهانا أن شفاءه سيتم عندما يرى ضوء النهار ولكنها لا تفكر فى شفائه : ان جنونه هو قفصها الذى تحبس نفسها فيه ولا تريد الخلاص منه ويتهمها بالكذب ويقول :

ـ فرانز : أنت حق . عندما أتاملك أدرك أن الحقيقة موجودة وأنها ليست فى صفى . أنت تفتحين عينى بأن تحاولى اغلاقها .

ـ جوهانا : ومن ثم فنحن نفعل عكس مانريد أن نفعله .

ـ فرانز : لابد أن نساعد بعضنا البعض على ارادة الحقيقة . اننى سانبذ أوهامى .. عندما أحبك أكثر من حبى لاكاذيبى وعندما تحبيننى بالرغم من حقيقتى .

ويطلب منها فرانز أن تكون قاضية . ويطلعها على حقيقته ويستعيض عنها بمحكمة العقارب ويبدى خوفه من لينى ويطلب من جوهانا أن تثق فيه وأن تصدقه والا تصدق أحدا غيره . ويقص عليها قصته وهو يلوم نفسه لانه لم يفعل شيئا وانه اطلق سراح أسيرين فتسبب ذلك فى موت رفاقه .

ويحكى فرانز عن طريق الرجوع الى الوراء التقائه بامرأة المانية عند عودته من روسيا بجوار حائط مهدم وقد فقدت ساقيها وتلقى عليه المرأة اللوم .. انهم السبب فى هزيمة المانيا . وانهم لو دمروا أكثر وعذبوه أكثر وقتلوا أكثر لانتصروا فى النهاية . المذنب هو أنت .

ويعترف فرانز بذنبه لانه كان انسانا وليس محاربا ، مدنيا فى ثياب جندى .

ثم يدخل كلاجز وهو ملازم زميل فرانز ويتفق معه على التخلص من الاسيرين ويكذب فرانز على جوهانا ويدعى انه حلم هما . وتصدق جوهانا القصة وتبرئه وتؤكد حبها له .

تدخل لينى حاملة كعكة زينتها باسم فرانز بمناسبة عيد ميلاده وتؤكد لينى تمسكها بفرانز وحبها له وانها سوف لاتتركه لجوهانا وانها لن تقتلها بل ستخبرها بالحقيقة . وتطلع لينى فرانز على مجلة تتحدث عن عظمة الترسانة البحرية . وقد استعاض عنها الفيلم بخروج فرانز من غرفته ومشاهدته لهذه العظمة بنفسه .

وتخرج جوهانا التى كانت مختبئة عند حضور لينى وتطلعها لينى على الحقيقة . والحقيقة أن فرانز قتل الاسيرين كما أنه استخدم التعذيب مع بقية الاسرى . تفزع جوهانا وتفر هاربة . ويقرر فرانز مقابلة أبيه .

الفصل الخامس : صالة القصر

يعترف فرانز بنجاح أبيه فى استغلال لينى وجوهانا حتى يتمكن من مقابلته ويحكى له قصة الاسيرين وحقيقة ما فعله ويفاجأ بأن الأب عرف الحقيقة من بعض الاسرى ويقول : لقد ظللت أربعة عشر سنة وانت فريسة لعذاب خلقته انت ولم تحسه .

ويقول فرانز مفسرا موقفه : وعندما رأيت الخراب الذى حل بالمانيا احسست براحة الضمير . لقد أحببت بيوتنا التى نهبت وأطفالنا الذين شوهوا . وادعيت اننى أحيس نفسى حتى لا اشهد عذاب المانيا .. كذب لقد أردت لبلدى الموت وسجنت نفسى حتى لا أكون شاهدا على بعثها .. اما أن تموت المانيا أو أتحول الى مجرم .

ويتحدث الأب عن الكسب الذى أحرزته المانيا رغم أنها خرجت من الحرب خاسرة .. فالجميع يتنازعونها الان والاسواق مفتوحة امامها والترسانة ازدادت ضخامة .

ويعترف الأب لابنه بانه المذنب وانه المسئول عن كل ماسببه له من عذاب . ويقرر فرانز الخروج مع والده بالسيارة فى طريقه المفضل ـ وهو يقرر فى اللاشعور الموت مع أبيه تخلصا من وعيه بالذنب الشخصى ـ وتبقى لينى مع جوهانا وتخبرها لينى أنها أحدثت تلفا فى السيارة وتصعد الى غرفة فرانز لتحبس نفسها هى الاخرى فى الوقت الذى حددته لانقلاب السيارة ووفاة فرانز وأبيه .

وتفتح جوهانا صوت جهاز التسجيل لنسمع صوت فرانز يتحدث الى القرن الثلاثين وتخرج جوهانا مع فيرنز .

ملخص الفيلم

وبعد تلخيص المسرحية على هذا النحو نعرض ملخصا سريعا لمشاهد الفيلم حسب تسلسلها لنرى كيف تم اعادة ترتيب الأحداث والمواقف وحتى يمكن المقارنة بين المسرحية والفيلم بعد ذلك .

يبدأ فيلم « سجناء الطونا » بمقدمة تظهر معها عناوين الفيلم .

١ ـ تصور المقدمة الحرب ومدينة سمو لنسك سنة ١٩٤٣ ثم نشاهد صورا ثابتة لوجوه واقفة مكبرة على فم مفتوح وتنتهى عناوين الفيلم .

٢ ـ عيادة أحد الأطباء وننتقل اليها مباشرة من ظلام المشهد السابق الى ظلام العيادة ونشاهد حلق رجل خلف الاشعة ونعرف من الطبيب أن الرجل مصاب بسرطان فى الحلق وانه سيموت بعد ستة أشهر .

٣ ـ داخل سيارة يتطلع الرجل الى صورة الاشعة بين يديه والسيارة تسير فى الطريق .

٤ ـ فوق أحد اللنشات يقف الرجل ويفتح باب ضخم يحمل اسم جيرلاش العمال والموظفون يحيون الرجل فى احترام فنعرف أنه جيرلاش صاحب الترسانة .

٥ ـ فى المكتب يستدعى جيرلاش مدير مكتبه ويطلب منه الاتصال بابنه فيرنز فى مكتبه أو فى المسرح الذى تعمل فيه زوجته جوهانا .

٦ ـ يحضر جيرلاش اجتماع مجلس الادارة .

٧ ـ فى المحكمة حيث يصل الخطاب الى الابن فيرنز .

٨ ـ فى المسرح نرى خطابا فى يد جوهانا فى أحد بروفاتها المسرحية وقد حضر فيرنز لاصطحابها معه الى قصر الطونا بناء على طلب أبيه .

٩ ـ فى الطريق الى القصر . فيرنز وزوجته داخل السيارة .

١٠ ـ فى صالة القصر فيرنز وزوجته وشقيقته لينى ينتظرون حضور الاب . يطلب الاب من فيرنز الاشراف على الترسانة وتعارض جوهانا . ويطلب الاب اكمال الحديث على مائدة الطعام .

١١ ـ يد تخرج سمكة من حوض أسماك وتقطع رأسها بسكين فاذا هى يد الطباخ وهو يعد الطعام فى المطبخ .

١٢ ـ على مائدة الطعام يجلس الاب وابنته وابنه وزوجة ابنه ويأتى ذكر فرانز وتسأل عنه جوهانا فيخبرونها بأنه مات فى الارجنتين .

١٣ ـ فى حديقة القصر تتحدث جوهانا مع فيرنز عن الارض المجاورة للقصر التى أجرها الاب للنازيين لاقامة معسكر تعذيب .

١٤ ـ غرفة جوهانا حيث تسمع صوت لينى وهى تصعد الدرج . تتجسس عليها وتصعد وراءها .



أسرة جيرلاش فى غرفة الطعام بقصر الطسونا ويرى زوج جوهانا وجوهانا ومن خلفها (لينى) الأخت ثم جيرلاش الاب العجوز

١٥ ـ غرفة فرانز . نسمع صوت جهاز التسجيل ونشاهد رسوما على الحائط تحكى قصة التعذيب .

١٦ ـ فى المصعد داخل الترسانة يطلع الأب فيرنر على عظمة الترسانة .

١٧ ـ خلف أحواض السمك فى مكان من القصر تواجه جوهانا الأب بانها عرفت قصة فرانز وانه حى يحبس نفسه فى غرفته . يطلب منها الاب أن تقابل فرانز .

١٩ ـ فى شرفة القصر تتحدث جوهانا مع فيرنر عن فرانز . ويظهر حقده عليه ويبدو تمسكه بالاشراف على الترسانة .

٢٠ ـ فى غرفة فرانز تدخل جوهانا عنده لاول مرة وتواجهه بالحقيقة ويطلب منها الحضور لزيارته مرة أخرى .

٢١ ـ فى صالة القصر تفاجىء جوهانا الاب وهو يسهر ليتسمع أقدام ابنه وتهرب منه عندما يهم بكشف حقيقة فيرنر .

٢٢ ـ على السلم يلتقى الاب بابنه فيرنر بعد انصراف الزوجة .

٢٣ ـ غرفة فرانز وجوهانا معه . تدخل الاخت وتختبىء جوهانا وتخبره لينى أن جوهانا تزوره .

٢٤ ـ على مائدة الطعام تعلم جوهانا أن زوجها فيرنر قبل عرض أبيه بالاشراف على الترسانة .

٢٥ ـ فى الشرفة تشاجر جوهانا مع فيرنر وتتركه وتنصرف ويتقدم اليها طفل بباقة ورد فتاخذ منه واحدة وتسأله : ماذا يريد أن يكون عندما يكبر ؟ فيجيبها الطفل : أن أعمل فى ترسانة جيرلاش .

٢٦ ـ غرفة فرانز وجوهانا تودعه لانها قررت الرحيل .

٢٧ ـ أمام القصر وجوهانا تخرج .

٢٨ ـ غرفة فرانز واخته تقرأ له جرائد قديمة صدرت عام ١٩٤٥ وتتحدث عن خراب ألمانيا يثور فرانز عليها ويقرر الخروج الى العالم الخارجى .

٢٩ ـ فى حديقة القصر يتوقف فرانز ويظهر سلويت ثابت قليلا لفرانز خلف نور قوى . يشاهد وجهه فى مياه النافورة ويغسل وجهه منها ، يشاهد الانوار البعيدة يسمع صوت أبيه يناديه من القصر وينصرف ولا يجيب .

٣٠ ـ فى الميناء يشاهد فرانز الناس يعملون وهم فى صبحة جيدة فرحين .



فرانز مع جوهانا فى غرفته التى حبس فيها نفسه

٣١ ـ فى المدينة يشاهد فرانز البارات مزدحمة والمحـــلات مليئة بالطعام والناس فى مرح وسرور .

٣٢ ـ أمام المسرح الذى تعمل فيه جوهانا يشاهد فرانزصورة من مشاهد المسرحية المعروضة .

٣٣ ـ نفس المشهد الذى فى الصورة وهو يؤدى على المسرح . يتدخل فرانز معترضا على المسرحية أثناء عرضها .

٣٤ ـ فى قسم البوليس وفرانـــز فى الزنزانة وتطلب جوهانا الاتصال بجيرلاش .

٣٥ ـ جيرلاش يدخل القسم ويتجه الى الزنزانة فيرى ولده فرانز نائما .

٣٦ ـ فى غرفة فرانز بالقصر ومعه جوهانا وهما يستعـــدان للرحيل معا . تدخل لينى وتمنعه من الرحيل وتخبر جـــوهانا بحقيقة فرانز التى أخفاها عنها أثناء خروجه لارتداء ملابسه . يدخل فرانز ليصحب جوهانا فتفر منه بعد أن عرفت الحقيقة البشعة وانه عذب الاسرى وتشاهد صور التعذيب التى رسمها على جدران الغرفة وتهرب .

٣٧ من نافذة بالقصر يقف فرانز ويشاهد جوهانا وهىتركب سيارتها .

٣٨ ـ جوهانا أمام سيارتها تنظر الى فرانز وتدخل السيارة وترحل .

٣٩ ـ فى الصالة الاب يواجه فرانز ويتصافيان .

٤٠ ـ فى السيارة الاب يصطحب فرانز فى جولة يطلعه فيها على التقدم الذى أحرزته المانيا بعد الحرب ويقفان عند مزلقان ويمر أمامهما قطار محمل بالدبابات .

٤١ ـ تقف السيارة أمام باب الترسانة المغلق . ينزل الاب من السيارة ويفتح الباب ويدخل وابنه .

٤٢ ـ فى المصعد الاب وفرانز يتحدثان . فرانز يثور . منظر للكاميرا وهى تسقط فى « زوم » سريع لنرى جثتى الاب والابن فى فناء الترسانة الواسع يقبل العمال ويغطون الجثتين بأوراق الصحف . ثم تظهر كلمة « النهاية »

بين المسرحية والاعداد السينمائى

نذكر كقاعدة عامة ان الاعداد السينمائى هو ترجمة العنـــاصر الدرامية المسرحية الى عناصر درامية سينمائية . وان الحوادث التى تعرضها المسرحية بطريقة غير مباشرة تعرضها الســـينما بطريقةمباشرة . وأن الاعداد السينمائى الناجح لا يعنىبالضرورة ترجمة المسرحية أو الرواية ترجمة حرفية فى صور مرئية وانما

يعتمد نجاحه على مدى محافظته على الفكرة الرئيسية وجوهر العمل الفني . وفي سبيل الوصول الى هذا الغرض فان السيناريست - الذي يقوم بعمل الاعداد السينمائي - حق حذف واختصار بعض مشاهد المسرحية واعادة ترتيب احداثها واضافة اشياء جديدة تخدم الفكرة الرئيسية ويستلزمها الفن السينمائي .

فالى اى مدى نجح الاعداد السينمائي لمسرحية سجناء الطونا في نقل الفكرة الاساسية على ضوء الملاحظات السابقة ؟

تتلخص الفكرة الاساسية في مسرحية سجناء الطونا والتي من اجلها كتبها سارتر في القضية الاتية :

(يلجأ الانسان الى خلق الاوهام والاكاذيب ويهرب من مواجهة الحقيقة حتى يتخلص من احساسه بالذنب) والواقع انه من الاجحاف لمسرحية سارتر أن نخرج منها بهذه القضية الواحدة ولكنها هي القضية الرئيسية وليست القضية الوحيدة .

فمسرحية سارتر مليئة بالافكار الكثيرة حول المسئولية والسخرية من النظام الراسمالى الممثل في جيرلاش والذى راح ضحيته فرانز البطل الذى تتركز فيه الفكرة الرئيسية للمسرحية وكذلك تناول مشكلة الحرب وان الذى يخسر هو الذى يفوز موجها ذلك بطريقة غير مباشرة الى الفرنسيين الذين يحاربون في الجزائر وان فرنسا لو انسحبت من الجزائر فلن تخسرشيئا وسيكون مثلها كمثل المانيا فقد خرجت من الحرب منتصرة . وقد نجح الاعداد السينمائي في نقل الفكرة الرئيسية والمحافظة على جوهر الموضوع .

اما التعديلات والتغييرات التى اجريت فقد حدثت بالنسبة للعناصر الاتية :

الزمان : لم تحافظ المسرحية على الوحدة الزمنية ،فالاحداث تجرى في الحاضر وبعضها يتم سرده بطريقة الرجوع الى الماضي كما بينا في ملخص المسرحية . اما المعالجة فقد حافظت على الوحدة الزمنية واخذت شكل المسرحية الابسنية التى تعرض الاحداث السابقة وماض الشخصيات كوسيلة فعالة ومتزايدة التأثير لدفعهم قدما نحو مصيرهم المحتوم . فالفيلم يحدث في الفترة التى يعلم فيها الاب بمرضه وتأثير ذلك على ابنائه حتى يموت هو وابنه في النهاية . وعن طريق الحوار وبطريقة غير مباشرة نعرف ما حدث في الماضي وبينما يستغرق عرض المسرحية ٤ ساعات استغرق عرض الفيلم ١١٣ دقيقة وقد امكن في هذا الحيز الزماني الضيق أن يستوعب الفيلم المعلومات التى قدمتها المسرحية .

المكان : تدور المسرحية بفصولها الخمس في ثلاث ديكورات - الصالة وغرفة فرانز ومكتب فيرنر - اما الفيلم فقد قدم الى جوارهم عيادة الطبيب - الترسانة وضخامتها - مكتب الأب - مكتب فيرنر في المحكمة - مسرح جوهانا - خروج فرانز الى العالم والميناء والمدينة - قسم البوليس - حديقة القصر - الارض المهجورة التى اقيم فيها معسكر التعذيب وقبور القتلى والنصب التذكارية . وقد نجح السيناريست في توزيع المعلومات والعناصر الدرامية الموجودة في المسرحية وتنظيمها بطريقة جيدة ومتسلسلة ومتماسكة من خلال هذه الاماكن .

الاحداث : بدأ الفيلم بمقدمة « مشهدا » تعطينا الجو الذى دارت فيه الحرب عام ١٩٤٣ وتأثير ذلك على فرانز دون حاجة الى استخدام طريقة الرجوع الى الوراء كما حدث في المسرحية .

كما بدأ الفيلم بعد ذلك في تقديم جيرلاش الاب وهو في عيادة الطبيب « مشهده » حيث يخبر بمرضه في حين أن المسرحية جعلت ليني هي التى تخبر فيرنر وجوهانا بنبأ هذا المرض .

تذكر المسرحية سفر الاب في مهمة قصيرة أما الفيلم فقد جعل السفر لفيرفر وبهذا اعطى الفرصة الملائمة لزيارة جوهانا لفرانز وحافظ على تشوق الاب لمقابلة ابنه قبل أن يموت بمرضه فهو ينتظر زيارة جوهانا ولا يتركها ويسافر .

في المسرحية تتسبب ليني في قتل فرانز باحداث تلف في السيارة التى استقلها مع والده وفي الفيلم تحدث الوفاة لهما عن طريق المصعد داخل الترسانة . وتدعم هذه الحادثة ومكان وقوعها الفكرة الرئيسية للمسرحية وتتفق مع مايقوله الاب عن الترسانة « بنينا الترسانة فدمرتنا » .

الشخصيات : فرانز « تمثيل ماكسمليان شل » وهو الذى تدور حوله الفكرة الرئيسية للمسرحية وقد حافظت المعالجة السينمائية على مفهوم هذه الشخصية ، لقد حبس فرانز نفسه لاحساسه بالذنب وحتى يتخلص من هذا الاحساس اوهم نفسه بخراب المانيا حتى يهرب من الحقيقة وعندما عرف الحقيقة ادى به ذلك الى الانتحار اللا شعورى وهذا ما حدث في المسرحية وفي الفيلم وان كان التأثير الدرامى في الفيلم اقوى تأثيرا ونتيجة حتمية لكل ما سبق .

ان احساس فرانز بالذنب يتجسد في المسرحية عن طريق احاديثه التى يسجلها على جهاز التسجيل ويخاطب بها محكمة القرن الثلاثين أما في الفيلم فقد زاد عليها ما يرسمه على الحائط من صور تعبر عن التعذيب وقد استغنى الفيلم بذلك عن الرجوع الى الماضي وجعلنا الفيلم نعيش في الماضي مجسدا على حائط غرفة فرانز . وبهذا نجح الفيلم في رسم هذه الشخصية وابرازها .

اما جوهانا « تمثيل صوفيا لورين » فهى ممثلة مسرحية اعتزلت المسرح قبل زواجها من فيرفر كما تقول المسرحية اما في الفيلم فيقدمها كممثلة مسرحية مازالت تمارس مهنتها وهى عندما تخرج من القصر تذهب الى المسرح .

كما تنص المسرحية على أن جوهانا وزوجها يقيمان في القصر منذ ثمانية شهور بناء على طلب الاب ولكنها في الفيلم تحضر مع زوجها وترفض البقاء في القصر وتسعى دائما الى الرجوع سواء مع زوجها أو بمفردها كما حدث في الفيلم . وهذا يتفق مع الخط الدرامى لهذه الشخصية . في حين أن موقفها في المسرحية وتعبيرها عن رغبتها في الحرية وترك القصر لا يتفق مع بقائها فيه هذه المدة .

اما بقية شخصياتها وعلاقاتها ببقية الشخصيات فرانز وفيرنر وجيرلاش وليني فقد حافظ عليها الفيلم . لقد كانت اشبه

بمصباح ديوجين ذلك الحكيم اليونانى الذى يبحث عن الحقيقة بمصباحه الشهير . فهى لا تكذب وتسعى وراء الحقيقة وتهرب فى النهاية من فرانز رغم حبها له لانها اكتشفت حقيقته ولكنها فى المسرحية تخرج مع زوجها فى النهاية . وبهذا نجح الفيلم فى رسم هذه الشخصية وابرازها عن المسرحية .

فيرنر : « تمثيل روبرت واجنر » تخبرنا المسرحية انه اضخم من فرانز فى الجسم ولكنه لم يكن كذلك فى الفيلم . اماجيرلاش « فردريك مارش » ولينى « فرانسواز بريفوست » فقد تم رسمهما فى المعالجة السينمائية كما فى المسرحية تماما .

وهناك علاقة محرمة بين لينى واخيها فرانز ابرزتها المسرحية صراحة ولم نشاهدها فى الفيلم وانما أوحى التمثيل بوجود هذه العلاقة كما لمح اليها فيرنر فى حديثه مع زوجته جوهانا « مشهد ١٩ » .

اما الشخصيات الثانوية الاخرى مثل الجنود الذين يظهرون فى المسرحية أثناء سرد الاحداث التى حدثت فى الماضى فقد استعاض عنهم الفيلم بالمناظر المصورة على الجدران فى غرفة فرانز وهى وسيلة ابتدعها السيناريست ولا توجد فى ديكور المسرح الذى وصفه سارتر . وقد استغلت هذه المناظر – التى وصفها الفستو فريجيريو مصمم مناظر الفيلم – فى مشهد ٣٦ بعد معرفة جوهانا لحقيقة فرانز وكان ما ارتكبه من فظائع التعذيب قد تجسد فجاة امامها .

تحليل العناصر السينمائية فى الفيلم

والى جانب نجاح الاعداد السينمائى الذى وضعه زافاتينى ويعتبر من أحسن كتاب السيناريو المعاصرين فان اخراج الفيلم الذى قام به فيتوريو دى سيكا وهو من كبار مخرجى السينما الايطالية والعالمية قد كفل له النجاح . ويلاحظ دائما انه اذا اجتمع الاثنان فى عمل سينمائى واحد كتب له النجاح مثلما حدث فى « ماسح الاحذية » « سارق الدراجة » « معجزة فى ميلانو » « امرأتان » « يوم القيامة » .

وهذا تحليل للعناصر السينمائية التى تقدمها امكانيات السينما ووسيلتها التعبيرية ولا يمكن أن يقدمها المسرح .

الاخراج : يستخدم دى سيكا فى هذا الفيلم القطع فى الانتقال من مشهد الى مشهد فى جميع مشاهد الفيلم وحتى فى المشاهد التى تستلزم استخدام المزج تبعا للطريقة التقليدية . فهو يستخدم القطع للانتقال « من مشهد ١٣ الى مشهد ١٤ » من جوهانا فى الحديقة الى جوهانا فى غرفتها رغم تغير الزمان والمكان . كما استخدم القطع السريع جدا عند الانتقال من اجتماع مجلس ادارة الترسانة الى فيرفر وهو يتلقى خطاب والده الى جوهانا فى المسرح وهى تقرأ خطابا فى احدى بروفاتها التمثيلية « مشاهد ٦ ، ٧ ، ٨ » كل مشهد واخر يوقع المتفرج فى حيرة ولكنه سرعان ما يتعود هذا الاسلوب .

الاضاءة : انزال الستارة عند الحديث عن الموت فى عيادة الطبيب « مشهد ٢ » واظلام الغرفة تدريجيا حتى تصبح مظلمة تماما كان مناسبا ومتمشيا مع الحوار الدائر بين الطبيب والمريض وهو يحسب له الشهور الباقية من عمره .

الصوت : نجح فى استغلال الصوت فى التعبير عن جو العزلة والهدوء الذين يقبع فيهما قصر الطونا وضجيج المدينة الصاخبة عندما حضر فيرفر وزوجته منها الى القصر « مشهد ٩ » .

وكذلك استخدام صوت آلة التسجيل وصوت رجوع الشريط الى الوراء فى اخفاء صوت اقدام جوهانا وهى تنسحب أثناء تجسسها على لينى فلا تستطيع أن تسمعها ويتشابه انسحابها وصوت اقدامها الراجعة الى الخلف مع صوت شريط التسجيل وهو يدور الى الخلف أيضا .

ثم استخدم الصوت كوسيلة للانتقال والربط بين « مشهد ٢٦ ومشهد ٢٧ » عندما انتقلنا من غرفة فرانز ووقع اقدام جوهانا تغادرها على نفس وقع اقدامها وهى تخرج من باب القصر .

التصوير : استطاع المصور روبرتو جيراردى أن يعبر بالكاميرا عن العلاقات والمواقف بين الشخصيات . ففى « مشهد ١٢ » عندما تسأل جوهانا عن فرانز وكأنها توجه الى ابيه جيرلاش قنبلة او تلقى باتهام خطير نجد الكاميرا تنتقل الى الاب فى حركة افقية خاطفة « Zip Pan » فنحس بوقع السؤال وصدمته به عن طريق حركة الكاميرا هذه .

وكذلك نجحت الكاميرا فى التعبير عن الانفصال بين فرفر وجوهانا عندما صورتهما من أعلى وهما فى الشرفة ثم تظهر جوهانا وحيدة وقد خرج فيرفر من الكادر وتحدد لنا مسافة البعد بينهما ثم تسير الكاميرا مع جوهانا وحيدة حتى تقف بجوار شجرة فى الحديقة ، كل هذا فى لقطة واحدة دون قطع وفى تسلسل سليم استغرقت حوالى ٣ دقائق عبرت الكاميرا فيها من الموقف أصدق تعبير . كما ساعدت حركة الكاميرا البليغة فى التخفيف من كثرة الحوار فى بعض المشاهد .

اللقطات الرمزية المعبرة : استخدم الفيلم بعض اللقطات الرمزية الموحية مثل حوض السمك عن فرانز وتخبره انها تعلم أنه سجين فى غرفته وحيث يقف الاب خلف الحوض فتراه من وجهة نظرها فى شكل غير واضح من خلال مياه الحوض ويعنى هذا أن الاب غامض يخفى عنها أسرارا .

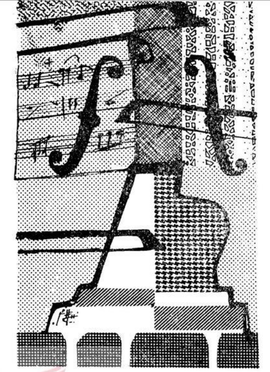
وكذلك اللقطة التى تظهر فى « مشهد ٤٠ » حيث يقف فرانز وأبيه عند مزلقان ويمر امامهما قطار يحمل دبابات . ان هذه اللقطة تقول وبلا افتعال ان المشكلة قد تتكرر ومأساة فرانز وكل من يشترك فى الحرب قد تتكرر .

ومثل هذه اللقطات فى الفيلم كثيرة .

* * *

وهكذا يتضح لنا كيف أن المسرحية عند نقلها الى الشاشة صارت عملا سينمائيا كاملا فى صميمه وجوهره فاق النص المسرحى نفسه فى تتابع وتسلسل أحداثه .

وبهذا قدم زافاتينى وابى مان كاتبا السيناريو والمخرج دى سيكا عملا سينمائيا خالدا ونموذجا فى الاعداد السينمائى السليم عن الاعمال المسرحية .



بول هندميت

نجم أفل

بقلم :
الدكتورة سمحة الخولي

فى السادس والعشرين من ديسمبر الماضي وافت المنية المؤلف الموسيقى الألماني الكبير بول هندميت فى أحد مستشفيات مدينة فرانكفورت بالمانيا الغربية ، وهكذا عاد ابن الغائب الى وطنه بعد أن هجره أبان الحكم النازى الى الولايات المتحدة ، وتشاء الأقدار أن يدركه الموت فوق أرض بلاده ، وفى المدينة التى قضى بها سنى طفولته وشبابه .

بول هندميت اسم يتردد كثيرا على السنة دارسي الموسيقى فى مصر ممن يعتمدون على كتابه القيم فى علم « الهارمونية » ، أما عشاق الموسيقى فقد يعرفون هندميت مؤلف سيمفونية « ماتياس المصور » ، وفيما عدا ذلك قل منهم من يدرك مدى خصوبة هذه الشخصية الموسيقية ومدى تعدد جوانبها ، فهندميت مؤلف موسيقى غزير الانتاج وهو ينتمى الى طراز من الموسيقيين مارس الحياة الموسيقية ممارسة عميقة كاملة فى كل ميادينها ، فهو الى جانب مؤلفاته المسرحية والسيمفونية والفنائية ومؤلفاته التعليمية ومؤلفات موسيقى الحجرة ، عازف ممتاز على آلة الفيولا وغيرها من الآلات الوترية القديمة والحديثة ، كما أنه قائد أوركسترا قدير ، وهو فوق ذلك مفكر يمتاز بعقلية منظمة ونظرة ثاقبة فى مشاكل الموسيقى وله نظرية موسيقية هامة عن علاقة الاصوات الموسيقية ببعضها أراد ان يجد بها تفسيرا مقنعا لكل الاساليب الموسيقية قديمها وحديثها على السواء .

وأخيرا وليس آخرا فهو أستاذ ضليع تخرجت على يديه أجيال من كبار الموسيقيين فى ألمانيا وتركيا والولايات المتحدة وسويسرا ، ولكن تأثيره غير المباشر فى معاهد التعليم الموسيقى المتخصص قد امتد ، عن طريق مؤلفاته القيمة ، الى أكثر بلاد العالم المتحضر .

هذا هو الفنان الكبير الذى فقدته الموسيقى منذ أسابيع ، والذى ترجو هذه الكلمات أن توفيه بعض حقه وأن تساهم فى تعريف المثقفين من قراء العربية بشخصيته الغنية وفنه الرفيع .

***

ولد بول هندميت بمدينة هاناو فى أواسط ألمانيا فى ١٦ نوفمبر ١٨٩٥ وظهرت موهبته الموسيقية منذ طفولته ولكنه عاش طفولة غير

الحديثة أيضا ، ومن بين تلك المؤلفات الحديثة كتب له هندميت بعض مؤلفات موسيقى الصالون ، ومن هنا بدأت مؤلفاته تسمع وتعزف فى ألمانيا ، ثم خارجها ، وأخذ اسمه كمؤلف موسيقى يظهر فى مراكز أوربا الموسيقية .

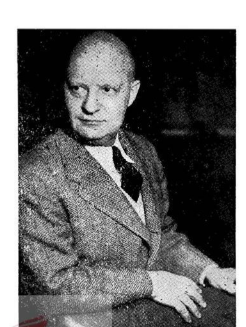
ولابد هنا من وقفة قصيرة تلقى بعض الضوء على تيارات الحياة الفنيـة فى ألمانيا فى تلك الفترة القلقة الزاخرة بالأحداث والتقلبات .

مرت ألمانيا بعد الحرب الأولى بفترة عصيبة من التدهور الاقتصادى والاضطراب السياسى ، ورغم ذلك كانت الحياة الفنية والثقافيـة فيها فى قمة الازدهار ، وكانت دور الأوبرا والأركسترات السيمفونية تنشأ تباعا فى عدة مدن ، والاعمال الأوبرالية الجديدة تقدم على مسارح ألمانيا ووسائل الاخراج المسرحى تتطور تطورا ثوريا بها ، ومسرح أوبرا برلين يقدم أوبرات جديدة لمؤلفين ألمان وأوربيين .

وفى الفنون الأخرى كانت ألمانيا كذلك مسرحا لحركات ومذاهب تجديدية هامة من أشهرها وأبعدها أثرا المدرسة الفنية المسماة باسم باوهاوس Bauhaus وهى تمثل مذهبا جديدا فى العمارة والتصميم يهدف الى التخلص من العناصر والأساليب المتراكمة من العصور السابقة ، فى سبيل العودة الى البساطة التامة والتعبير الصادق ، وقد كان لهذه المدرسة أثر عظيم فى تطوير الحياة فى العصر الحاضر لا فى طرز العمارة ذات الخطوط المستقيمة البسيطة وحدها ، بل وفى كثير من تفاصيل الحياة اليومية .

وقد تأثر هندميت فى مستهل حياته المنتجة بهذا المذهب وبفكرة « الموضوعية » الجديدة فكانت مؤلفاته الأولى مناهضة لكل اغراق فى « الذاتية » ، بعيدة عن الافراط الرومانتيكى العاطفى وعن « الغيوم » التأثيرية على السواء . وذلك بالرغم من أن محاولاته السابقة فى التأليف الموسيقى كتبت بأسلوب « رومانتيكى متأخر » متأثـرة بطابع ريتشارد شتراوس وماكس ريجر ، ولكن مع ولع بارز بالنسيج البوليفونى الكثيف وبالهارمونيات المتنافرة .

وليس غريبا أن يتجه هندميت ، بتفكيره الشاب الطموح وعقله المتفتح المتسائل الى ممارسة التأليف بعدة أساليب تكاد تكون مضاربة ، فهو فى بحثه



بول هندميت

سعيدة ، اذ أراد والداه منعه من احتراف الموسيقى فهرب من بيت الأسرة فى سن الحادية عشرة وظل يكسب قوته بعزف الموسيقى فى الأماكن العامة ، الى ان شب والتحق بكونسرفتوار فرانكفورت لدراسة العزف بقسم الوتريات ودراسة التأليف الموسيقى أيضا ، وكانوا يعتبرونه خارقا فى براعتـه فى العزف ، وانتهى من دراسته المزدوجة بتفوق باهر ، وبدأ حياته العملية فى سن العشرين فعين عازفا أول بأوركسترا دار الأوبرا بفرانكفورت ، وهو منصب كبير يتطلع اليه الموسيقيون بعد خبرة سنوات طويلة ، وظل يشغل هذا العمل بضع سنوات اكتسب خلالها مزيدا من الخبرة العملية بالاوركسترا وبالغناء المسرحى « الاوبـرا » . وكان فى الوقت نفسه يشترك - كعازف فيولا - فى رباعى وترى ناجح سمى فيما بعد باسم رباعى «آمار - هندميت» وكان هـذا الرباعى متخصصا فى عزف الأعمال الكلاسيكية الكبيرة وفى تقديم المؤلفات المعاصرة

المستمر عن أسلوب شخصى مثالى قد مر بعدة مراحل ، ولكنه تغلب على هذه الفترة التجريبية الحافلة بالأبحاث والمغامرات ، وبلور أسلوبه الشخصى فى مقتبل حياته الفنية ، ثم استقر عليه بعد ذلك •

وبالرغم من أن تلك الفترة التجريبية لم تطل كثيرا ، اذ استغرقت تقريبا من ١٩١٧ الى حوالى سنة ١٩٣٠ ، الا أن هندميت عالج فيها التأليف بعدة أساليب كان أولها الأسلوب الرومانتيكى المتأخر الذى أشرنا الى تأثره فيه بأساطين الرومانتيكية المتأخرة ، وتتمثل اعمال تلك الفترة فى الرباعيات الوترية وفى صوناتات الفيولية والبيانو — وتلت ذلك مرحلة الموضوعية الجديدة ، التى كان هندميت فيها يؤلف بأسلوب موسيقى يتجنب كل عاطفية ذاتية وكان عمله فيها امتدادا لمذهب جماعة « الباوهاوس » المشار اليها • ثم اجتذبه بعد ذلك المذهب التعبيرى Impressionist الذى يهدف الى التعبير العنيف بلا حواجز عن خفايا من العواطف الانسانية لم يكن العرف الاجتماعى يسمح بالتعبير عنها فى الفن من قبل ، وهو مذهب فنى بدا فى أعمال المصورين من أمثال كاندنسكى وكوكوشكا ، وامتد الى الأدب تماما للمذهب الانطباعى Expressionist والمسرح ثم الى الموسيقى ، وهو فى مجمله مناقض اى انه افضاء بمكنونات النفس الداخلية ، على عكس التأثيرية التى تستقبل ماينطبع فى النفس من المؤثرات •

وقد اجتذب المذهب التعبيرى أقطاب الموسيقيين فى مطلع القرن واحدا بعد الآخر ، فاعتنقه شونبرج فى مطلع حياته كما اعتنقه هندميت ، ولعل من حسن الحظ أنهما لم يقتصرا على هذا الأسلوب التعبيرى الحاد الذى يفضح أعمق أغوار النفس الانسانية بقسوة ، بل تخطاه كل من شونبرج وهندميت وتفرقت بهما السبل الفنية الى طريقين متضادين فيما بعد •

ومؤلفات هندميت التى كتبت فى تلك الفترة « التعبيرية » تتمثل فى مجموعة اغان باسم « الفتاة الصغيرة » وفى أوبرا قصيرة كتب نصها الشعرى المصور التعبيرى أوسكار كوكوشكا وكذلك فى متتابعة البيانو التى أنجزها سنة ١٩٢٢ وهى تتألف من أربع حركات تتضح فيها ملامح من موسيقى الجاز ، وقد كتب لها هندميت مقدمة تنطق بمدى تحديه للعزف الموسيقى ففى تلك المقدمة ارشادات للعازف نقتطف منها مايلى :

« لاتلق بالا الى كل ما تعلمته فى دراسة البيانو ولا تضيع وقتك فى التفكير فى : هل تعزف رى دييز بالاصبع الرابع أم بالاصبع السادس !

اعزف هذه القطعة بحرية وتوحش ، ولكن حافظ دائما على ايقاع صارم ، مثل ايقاع الالات الميكانيكية واعتبر البيانو آلة نقر (طرق) وعامله على هذا الأساس » •

وبعد هذه الجولات فى عالم الموضوعية والتعبيرية نجد هندميت وقد جرفه التيار الفنى القوى الذى سيطر على التفكير الموسيقى فى العشرينات من هذا القرن ، ذلك هو تيار « الكلاسيكية الحديثة » (نيوكلاسيك) الذى يرمى الى العودة الى الروح الكلاسيكية فى موضوعيتها وتجنبها للانفعال وتركيز الاهتمام بالقيم الموسيقية البحتة — وهو تيار فنى من أبرز اتجاهات الموسيقى فى هذا القرن وهو يلائم مزاج هذا العصر العلمى الآلى ويفى باحتياجاته النفسية ، ومن أهم أنصاره سترافنسكى ، الذى كان أشد تمسكا به من هندميت ، ذلك لأن هندميت لم يقتنع بهذا الاتجاه الا فترة محدودة كانت فترة التمهيد لأسلوبه الشخصى الناضج المكتمل ، وقد كتب فى ظله بعض أعماله الكبيرة ، مثل : « موسيقى الحجرة رقم ٢ » Kammermusik (وهى فى الواقع كونشرتو للبيانو بمصاحبة اثنتى عشرة آلة منفردة) والكونشرتو الفلهارمونى ، الذى كتبه احتفالا بالعيد الخمسينى لاوركسترا برلين الفلهارمونى وكذلك دراسات البيانو (المؤلف رقم ٣٧) وأوبرا كاردياك Cardillac وهى تلحين لمأساة عنيفة للشاعر هوفمان (وقد راجعها المؤلف فى نسخة جديدة سنة ١٩٥٢) ، وأوبرا أخرى فكاهية ساخرة بعنوان « أخبار اليوم » Neues Vomtage ، والملاحظ فى هذين العملين المسرحيين أن هندميت تجنب فيهما كل تصوير للأحداث الدرامية بالموسيقى » واكتفى بالتعبير العام عن الجو النفسى بشكل يكاد يكون منقطع الصلة بالحركة المسرحية نفسها ، وهى طريقة غير مألوفة فى تلحين الأوبرا •

وهذه الأعمال النيوكلاسيكية انما تمثل حلقة من حلقات تطور هندميت نحو الابتعاد عن التعقيد

والتخفيف من المغالاة فى استخدام عنصر التنافر كما كان الحال فى المؤلفات السابقة ، ولذلك تعد الأعمال ذات الطابع الكلاسيكى الحديث مرحلة انتقال هامة مهددت للنضوج الكامل والأسلوب الشخصى المتميز، وقد كانت مؤلفاته فيها تترسم خطى باخ وموسيقى الباروك بالذات اذ اتضحت فيها نزعته الاصيلة نحو الكتابة البوليفونية الخطية Linear فى تحفظ كلاسيكى يحترم العنصر العقلى ويحاول ان يكبت الانفعال والعاطفة ، وبالرغم من تعقيد أسلوبه البوليفونى وجفافه بعض الشىء فى تلك الفترة الا أنه ينطق باتقانه الكبير لصنعة التأليف الموسيقى وفهمه التام لامكانيات الآلات الموسيقية ، التى ساعده اتقانه لعدد منها على حسن تناولها .

وفى ظل هذه الروح الكلاسيكية الحديثة أخذت شهرة هندميت كمؤلف موسيقى تنمو عاما بعد عام حتى عين أستاذا للتأليف الموسيقى بالأكاديمية الموسيقية ببرلين وظل يشغل ذلك المنصب الى أن جاء هتلر ونشر مبادئه النازية ، وكانت لها أصداء سيئة على عالم الفن ، فبدأ المسئولون يشنون الهجوم على المحاولات الجديدة فى الموسيقى وخصوا بسخطهم الموسيقى « المتنافرة المنحلة » ، وأصابت سهام ذلك النقد موسيقى هندميت فى هجوم عنيف مركز ، وكان حينئذ مشغولا فى كتابة أوبراه الكبيرة « ماتياس المصور » ذات الموضوع الشائك الحساس، اذ أنها تتناول بالنقد الساسة الذين يملون ارادتهم على الفنان المبدع ، وقصة هذه الأوبرا تاريخية وقعت أحداثها للمصور الألمانى الشهير ماتياس جرونفالد Grünewald فى القرن السادس عشر ، وكان هذا الفنان قد واجه أزمة روحية كبيرة حين امتلأت نفسه حمية للدفاع عن مبادىء العدالة والحرية فخاض المعارك فى هذاالسبيل محاربا ، ولكنه سرعان ما اصطدم بدنيا الواقع ومآسى الحرب والسياسة ، فقرر أن يهجر كل شىء الى فنه الذى وجد فيه وسيلته الحقيقية لنصرة مبادئه ، وأشهر مارسمه هذا الفنان بعد محنته تلك ثلاث لوحات دينية لمذبح دير ايزنهايم بمدينة كولمار بالألزاس ، وقد أدمجها هندميت ضمن الأوبرا وأدار حولها فصولها .

ولقد كانت هذه الاوبرا من أوائل مؤلفات هندميت الناضجة التى تخلص فيها من تهور الشباب الأول وحقق فيها تعادلا جميلا بين البوليفونية المتشابكة المدروسة وبين التعبير العاطفى القوى بأسلوب فردى خصب لا شك فى اصالته :

غير أن السلطات الرسمية رفضت التصريح باخراج الأوبرا فى برلين ، وبلغت الأزمة ذروتها بالرغم من الدفاع الحار الذى نشره عنه فلهلم فورتفانجلر Furtwängler قائد الأوركسترا الشهير فى الصحف الألمانية ، فما كان من فورتفانجلر الا أن أصر على أن يقدم لجمهور برلين نفسها السيفمونية التى صاغها هندميت من ألحان الأوبرا ، وتتألف من ثلاث حركات ترتبط كل منها باحدى اللوحات الثلاث وعنوان كل منها على التوالى « كونسير الملائكة » ، « دفن المسيح » ، و « اغراء القديس أنطوان » وقد عزفت للمرة لأولى سنة ١٩٣٢ ، فى برلين بنجاح ، أما الأوبرا نفسها فلم يكتب لها أن ترى النور الا بعد أربعة أعوام فى زيوريخ .

ويبدو أن الهجوم النازى على هندميت لم يكن فنيا بقدر ماكان مدفوعا بعوامل سياسية وعنصرية ، وأحس المؤلف بأن جو ألمانيا لم يعد يصلح له ، فغادرها فى عدة رحلات فنية فى أوربا وأمريكا .

وفى هذا الوقت كانت تركيا تعيد ، فى ظل كمال أتاتورك ، بناء صرح حياتها الثقافية فاستدعت بول هندميت ليتولى مسئولية التخطيط لمستقبل للحياة الموسيقية فيها فقضى بها عامين وضع فيهما أسس التعليم فى كونسرفتوار العاصمة ، وكان ذلك التصرف من تركيا حكيما وموفقا تماما ، لأن هندميت يجمع الى جانب خبرته الواسعة كمؤلف ومعلم اهتماما خاصا بدراسة منابع الموسيقى الأوروبية التى ترجع تاريخيا الى العصور الوسطى ، وكان يحرص فى تدريسه على تعريف تلاميذه بالمقامات الكنسية وبالتراتيل الجريجوريانية وغيرها من العناصر الفنية التى تمت الى موسيقى الشرق وتراثه بصلة وثيقة .

وقد تركت الفترة التى قضاها هندميت فى تركيا آثارا بعيدة فى حياتها الموسيقية فظهر فيها ــ خلال حياة هندميت نفسه ــ جيلان من المؤلفين الموسيقيين المستنيرين (١) الذين تغلبوا على مشكلة التوفيق بين وسائل التأليف الموسيقى الغربى وبين تراثهم المقامى والايقاعى الفنى .

«١» من هؤلاء المؤلفين الاتراك من حصلوا على جوائز دولية فى التأليف واشهرهم عدنان سايجون .

وفي عام ١٩٤٠ قبل هندميت منصب أستاذ التأليف الموسيقي بمدرسة الموسيقى العليا التابعة لجامعة ييل Yale بالولايات المتحدة وظل يشغله حتى ١٩٥٣ حين عاد الى أوروبا ثانية وقضى السنين الباقية متنقلا بين سويسرا والمانيا .

وحياة هندميت حافلة بالمواقف القيمة ، فهو بطبيعته المنكرة أبحاثه المتحفزة للمعرفة كان دائب البحث في مشاكل فنه من كل جوانبها ، وهذا ماقاده الى التأمل طويلا في ظاهرة اجتماعية مؤسفة أصبحت من أهم أدواء هذا القرن ، الا وهي الهوة السحيقة التي تفصل بين المؤلف الموسيقي وبين الجمهور العريض ، أو بين « المنتج والمستهلك » في الموسيقى على حد تعبيره . فالمؤلف الحديث يعيش في عزلة عن جماهير عشاق الموسيقى الذين لا تستهويهم مشاكله وأبحاثه وتجاربه الرائدة ، وهو يكاد يخاطب فئة محدودة من النقاد والمتخصصين — ولذلك رأى هندميت أن يخطو خطوة ايجابية لتقريب فنه من الجماهير ، وذلك بكتابة مؤلفات بسيطة سهلة خاصة بمناسبات معينة وتصلح لأداء الهواة ولعب الأطفال مثال ذلك مقطوعاتمدرسية وموسيقى للسينما والجرائد الاخبارية ولبعض الآلات الموسيقية الميكانيكية ، وهذا الطراز من الموسيقى التي تكتب للاستعمال اليومي — هو الذي سماه هندميت في أحد أحاديثه الصحفية باسم Gebrauchsmusik وسرعان ماذاعت تلك التسمية والتصقت باسمه التصاقا طالما كان موضع تهكمه بل وسخطه فيما بعد . وأشهر ماكتبه هندميت من هذاالطراز الخفيف المبسط الذي يسد حاجة يومية معينة ، لعبة الأطفال المسماة « هيا نبني مدينة » .

وانصافا للرأي العام الموسيقي نذكر أن فن المناسبات الذي أراد هندميت أن يعبر به الهوة التي تبعده عن الجماهير ، لم يضف أي شيء الى سمعته كمؤلف جاد عميق ، اذ تبددت أهمية تلك الموسيقى النفعية بمرور الزمن وانكمشت في وضعها الصحيح بين أعماله الكبيرة .

والحديث عن هندميت حديث متشعب بحكم غزارة انتاجه الموسيقي ، وليس هذا مجال الاستفاضة في الحديث المفصل ، ولكن لابد لنا من الاشارة الى عيون أعماله التي تعد من معالم الطريق وتمثل فنه الجاد الكبير تمثيلا صادقا ، وقد أشرنا من قبل الى أشهر أعماله الاوركسترالية وهي « ماتياس المصور »

غير أن له أعمالا سيمفونية اخرى تستحق من محبي الموسيقى اهتماما خاصا ، ونذكر منها السيمفونية في مقام مي بيمول ، والسيمفونية المسماة : « التوافق الكوني » Harmonie der Welt (١٩٥١) والكونشرتو الفلهارموني ، ثم « التحولات السيمفونية Symphonic metamorphoses على لحن من موسيقى « فيبر » ، والتنويعات المكتوبة لمجموعة (خماسية) لموسيقى الصالون بعنوان « الطبائع الاربعة » وهي أربعة تنويعات على لحن واحد .

اما مؤلفاته في صيغة الكونشرتو فهي موتسارت العديدة ، اذ أنه كتب منها للكورنو ، والتشللو والبيانو والفيولينة ، والفيولا والفيولا داموري (١)

ومن أهم ماكتبه هندميت للبيانو المجموعة المسماة باسم : Ludus Tonalis (تسلية نغمية) وهي عبارة عن مجموعة من الفوجات مكتوبة بروح باخ ، ولكن بلغة حديثة ، وكل واحدة من الفوجات الاثنتي عشرة في مقام مختلف وتفصل بينها فواصل موسيقية ، وهي مسبوقة بمقدمة وتنتهي بخاتمة ليست في الواقع الا صورة خلفية معكوسة retrograde لنفس نغمات المقدمة الاولى . وقد أصبح هذا المؤلف من أهم ماكتب من موسيقى بوليفونية معاصرة ، وهو يعبر عن شغف هندميت بامام البوليفونيين باخ ، ويدلنا على مدى تأثره بروح عصر الباروك في صورة حديثة « نيو — باروك » .

ومن الأعمال الغريبة المثيرة للاهتمام مجموعة من الأغاني الانفرادية هي « حياة العذراء » Marienleben على شعر ديني للشاعر الألماني ريلكه ، وكان هندميت قد لحنها أولا في عام ١٩٢٣ ثم عاد وعدلها تعديلا كبيرا ونشرها في نسخة جديدة بعد ربع قرن « ١٩٤٨ » ، بعد أن تبلورت نظرياته وآراؤه حول الوظائف المختلفة للأصوات الموسيقية وعلاقتها ببعضها ، وعن الوزن الدقيق المحسوب للمتنافرات ، حتى انه لم يترك أي شيء للصدفةفيالنسخة المعدلة، والطريف أن هندميت خلق فيها نوعا من رمزية الأصوات الموسيقية لم يسبقه اليه أحد ، اذ نراه يربط بين كل شخصية من شخصيات موضوعه ، وكل معنى بصوت من أصوات السلم الموسيقي ، أو

(١) Viola d'amore آلة وترية قديمة سابقة للفيولينة وهي اهدأ وارق في صوتها .

بمقام يقوم على هذا الصوت ، فهو يعبر عن شخصية المسيح دائما فى مرة بمقـام مى وعن شخصية العذرا ءبمقام سى ، وعن الملائكة بمقام لا وعن معنى نزعة تقيد التأليف الموسيقى تقييدا شديدا وتلخص الأفكار الموسيقية والشعرية فى مجموعة من الرموز قد تخرج بالتلحين عن طبيعته الفنيـة الجمالية -

ولابد من الاشارة الى أن هذه الطريقة تختلف كثيرا عن طريقة « اللحن الدال » (اللايتموتيف) عنـد فاجنر ، أو عن طريقة « الفكرة الثابتة » عند برليوز ، ورغم ماقد يبدو فى التقيد بهذه الرمزية من تعسف ، الا أن فن هندميت وطبيعته الحساسه جعلتا أغانى « حياة العـذراء » عملا من أقيم وأبرز ماكتب من الأغانى فى عصرنا هذا .
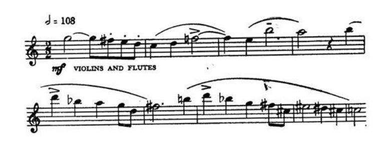
***

واذا أردنا أن نلخص مميزات أسلوب هندميت الناضج الذى استقر عليه منذ الثلاثينات تقريبا نجد أن أهـم عناصره رسـوخ الاحسـاس المقامى بالرغم من أن لغته تنطوى على توسيع لمفهوم المقام حتى أصبح يشمل عددا كبيرا من الأصوات التى كان العرف الكلاسيكى يعدها « غريبة » عنه ، وهندميت هو صاحب نظرية التوسع فى المفهوم المقامى الى أبعد الاصوات ، وهو فى نظريته هذه يمثل طرف النقيض لشونبرج زعيم المذهب اللاتونالى الـذى قضى فى موسيقاه الدوديكافونية على مفهوم المقام فى عصرنا قضاء تاما .

والألحان الرئيسية فى موسـيقى هندميت تمتاز لذلك بالتحول المرن من مقام لآخر . فقلما نجد منها لحنا راسخا فى مقام واحد محدد وهذا نموذج لالحانه تلك وهو اللحن الرئيسى للحركة الاولى من سيمفونية « ماتياس المصور » .

وهذا المثال هو اللحن الأول من الحركة الأولى من سميفونية « التوافق الكونى »

واننا لنلاحظ ، حتى فى هذين النموذجين ولـع هندميت المشهور باقامة ميلودياته على مسافة الرابعة وقلما يخلو لحن من الحانه من تلك المسافة ، « كما ان الكثير من هارمونياته وخاصة فى الاعمال المبكرة كان يتكون من رابعات أيضا ، وأمـا فى الجانب الايقاعى فهو يهتم كثيرا بالموازين الثلاثة ، وخاصة المركبة منها « مثل $\frac{9}{(8)}$ » وهو ما يعزوه بعـض النقاد الى تأثره بموسيقى العصور الوسطى .

أما لغة هندوميت الهارمونية فهى نابعـة من نظريته الخاصة بعلاقة الاصوات الموسيقية الكرومانية ببعضها داخل المقام على أساس من قواعد الطبيعة وعلم الصوت ، وهذه النظرية تعتبر انصـاف الاصوات الكروماتية التى يحتـوى عليها الديـوان مستمدة كلها من صوت رئيسى واحد وتتصـل بهذا الصوت صلات تختلف حسب موقعها منـه ، فالصوت الاساسى لكل مقام موسيقى له سلسلة من الاصوات التوافقية المرتبطة به ، وهندميت يعتبـر أصوات تلك السلسلة شديدة القـرابة للصوت الرئيسى وهو لذلك يسميها أصوات المرتبة الاولى ،



ثم يستخرج من نفس تلك الاصوات سلسلة اخرى من الاصوات التوافقية يجعلها « أصوات المرتبة الثانية » ، ويبقى بعد ذلك من الاصوات الاثنى عشر صوتان يجعلهما فى « المرتبة الثالثة » بالنسبة لعلاقتهما بالصوت الاساسى للمقام

وبناء على هذا التقسيم للاصوات الكروماتية الموجودة فى اى مقام وعلاقتها بأساسه يرتب هندميت الابعاد الهارمونية من أبسطها ـ « الاوكتاف ثم الخامسة ثم الرابعة » ـ الى اعقدها « الثانية والسابعة والرابعة الزائدة » ، وبذلك استطاع ان يخلق نوعا من (**الكروماتية بأسلوب دياتونى**) ، كفل له لغة هارمونية شديدة الفنى والمرونة . وهذه اللغة الهارمونية لازالت تعتبر التوافق هو الاصل أما التآلفات المتنافرة فستخدم عنده لتأثيرات خاصة وبحساب دقيق مدروس طبقا لنظرية العلاقة بين الاصوات وبعضها ، والقفلات فى موسيقاه متوافقة دائما .

والطابع الغالب على كتابة هندميت هو الطابع « الخطى » البوليفونى وهو يجيد نسج الالحان « الافقية » الكنترابنطية اجادة تامة ، وفى اسلوبه البوليفونى عناصر من التنافر تخضع لنفس النظرية ونفس القواعد التى تشكل كتابته الهارمونية .

وتتجلى نزعة هندميت نحو موسيقى الباروك فى القوالب التى يصوغ فيها مؤلفاته ، فكثيرا ما يكتب الفوجات ، والتنويعات ، وتحتوى اعماله على كثير من الفقرات التى يستخدم فيها اساليب المحاكاة والكانون والفقرات المفوجة

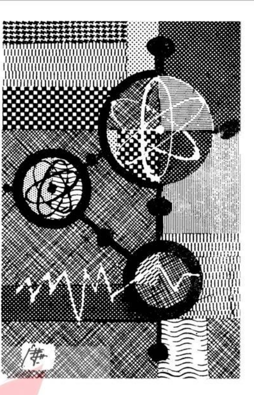
والمجموعات التى يكتب لها أعماله مجموعات غير مألوفة من الالات فهو يميل الى تفصيل المجموعات الصغيرة المكونة من الات غريبة مثل الفيولا والهارب مثلا ، او الوتريات مع اركسترا صغير ، أو ثنائى الفلوت .

وبعد فهذا عرض سريع لحياة واعمال هذا الفنان الكبير الذى اختتم رحلة الحياة ولكن التراث القيم الذى خلفه للانسانية كفيل بان يعيش مثلما عاشت اعمال عظماء الفنانين من كل العصور .





الاشعاعات الذرية وأثرها على الإنسان



بقلم :
الدكتور محمد محمود غالى

كان مقالى فى المجلة عدد ٥ فبراير بعنوان « أمل لا يعدو ان يكون سرابا » خاصا بعدم موافقتنا العلمية على معاهدة موسكو لحظر التجارب الذرية التى عقدت بين امريكا وروسيا وبريطانيا العام الماضى ، وبينت الاسباب التى تجعلنى لا أتحمس لهذه المعاهدة .

وكلما مرت الايام ازددنا يقينا بصحة الرأى الذى ذهبنا اليه ، وكان مقالى فى ٥ مارس عن « الذرة وتحويل المياه المالحة الى عذبة » ، وهو الموضوع الخطير الذى يثار هذه الايام خاصا بمياه نهر الاردن ، وقد تصفحت مقالاتى فى المجلة فلم أجد فيها تحذيرا لاخطار التفجيرات الذرية ، ووجدت وصفا كاملا للقنابل الذرية الاولى وهى القنابل الانشطارية ثم القنابل الهيدروجينية ثم القنابل فوق الهيدروجينية ، ولم أتناول فى كل هذا الضرر الواقع من الاشعاعات الذرية ، لذلك رأيت واجبا على وقدطرقت موضوع التفجيرات الذريةوالقنابل أن أطلع القارىء على الاضرار التى تنتج من الاشعاعات بصرف النظر عن عملية الابادة الاجماعية التى قد تحدث فيما لو قامت حرب ذرية .

ان غاية العلم مهما تطور وازدهر هو ان يجعلنا نحيا حياة افضل ، وواجب العلماء هو الافادة من الكشوف العلمية والتحذير من الاضرار التى قد تتسبب عنها .

فاكتشاف « باستير » للميكروب فى اللبن الزبادى والبيرة والتمكن من التعرف عليه فى مرض الكلب والحمى الفحمية .. مهد السبيل لآلاف الباحثين العلميين والاطباء من وضع اسس جديدة للطب العلاجى ، سمحت لكثرة الناس أن تحيا حياة أطول وأسعد .

وكشف « بكارل » للاشعاع الذرى اليورانيوم ، وكشف « مدام كيرى » لهذا الاشعاع فى البولونيوم والراديوموضعهما علم النشاط الاشعاعى مهد السبيل لجوليو كيرى وقرينته « ايرين كيرى » من التعرف على المواد المشعة الصناعية ، وهى العناصر التى تأخذ طريقها اليوم للمستشفيات والتى تستخدم فى علاج الكثير من الامراض ، بل تأخذ طريقها الى المزارع فتدخل فى أدق البحوث الزراعية فى زيادة الانتاج ومقاومة الآفات ، كذلك الى المصانع فتقوم بأدق البحوث فى تحسين الصناعة والتعرف على عيوبها ، بل ان كشف « بلهارس » الالمانى لدودة البلهارسيا داخل أحد الموتى فى مشرحة القصر العينى ، ثم التعرف على مصدرها من القواقع الموجودة فى المياه الراكدة فى المصارف والترع ، والتعرف بعد ذلك على وسائل العلاج للمصابين بها ، وتطور هذه الوسائل وتحسينها ، مهد السبيل لملايين الفلاحين الكادحين ان تكتبلهم الحياة من جديد بعد ان كان مقدرا لهم أن يموتوا بتحجر الكبد والطحال فى سن مبكرة وذلك بمرض

Belharzial Hepato Splenomegaly

البلهارسيا

كل هذا وغيره خطوات نحو العلم والمعرفة ، خطوات ادت بلا شك الى أن يعيش الكائن الحى حياة أفضل .

كل غاية العلم اذن أن نبقى ما استطعنا على انسان سليم من الطفولة الى الشيخوخة ، لا أن نعمل على هلاكه وابادته

او على اصابته بشتى الامراض، ومعذ لك فان النشاط الاشعاعى المتقدم والمستخدم فى العلاج والتخلص من الامراض الخبيثة ممكن أن يكون سبيلا لهلاك الملايين من الناس او لفناء الانسان من على الارض سواء فى حروب ذرية او نتيجة للتفجيرات التى يقومون بها على سبيل التجارب والتى غرضها الاول تحسين القنابل النووية .

وعلى هذه الاسس فالمحافظة على الانسان هو علم من أوسع العلوم شأنا ، بل هو غاية كل علم ، وقد يضع البعض هذا العلم فى اطار العلوم الاجتماعية او العلوم السياسية ، انما انا اضع مسائل منع الحرب ونزع السلاح وتحريم التفجيرات النووية ومنها ما يجرونه حاليا تحت الارض والسلام العالمى فى صميم العلوم التى تهدف الى رفاهية الانسان والابقاء على حياته ، ولقد اخذت على عاتقى التوسع فى هذا العلم من كل نواحيه ومن رأيى أن تعنى به جامعاتنا الاربع ، وكل الجامعات العربية .

فالبلاد العربية تنشد سلامها وسلامة العالم ، وعلينا أن نعمل جاهدين فى استقصاء أضرار التفجيرات الذرية سواء للقنابل الانشطارية أو الالتحامية ، وعلينا فوق ذلك أن نتابع ايضا هؤلاء الباحثين الذى يسعون جاهدين ليجعلوا من الالتحام الذرى أداة لسعادة الانسان .

- **السرطان والتفجيرات الذرية :**

والآن نتكلم على افظع النتائج المتعلقة باى تفجير ذرى ، من هذه النتائج الاصابة بالسرطان ، هذا الداء الوبيل الذى حير العلماء والاطباء فى كل زمان ومكان ، والذى لا يعرف له على وجه الدقة سبب مباشر . هذا المرض موجود قبل التفجيرات الذرية ، لكن لا شك ان نسبة حدوثه زادت بعد هذه التفجيرات .

ولا بد ان نعرف أن الاشعاعات الذرية تحدث اما من المواد المشعة الطبيعية ومصادرها ثلاثة :

١ — عائلة اليورانيوم

٢ — عائلة الراديوم

٣ — عائلة الاكتنيوم ..

أو من المواد التى اكتسبت نشاطا اشعاعيا صناعيا بفعل النيوترونات المقذوفة من داخل نواة اليورانيوم أو غيره ساعة التفجير ، ولهذه المواد الاشعاعية الصناعية فعل المواد الاشعاعية الطبيعية .

وسنذكر فيما بعد وفى هذا المقال أنها تسبب عند اختراقها الخلايا الحية للانسان والحيوان والنبات احداث طفرات Mutations لها آثار بيولوجية ووراثية غاية فى الضرر .

ونضيف الآن أن من بين المواد التى تكتسب نشاطا اشعاعيا عناصر أربعة ، هى :

١ — السترونتيوم ٩٠

٢ — الايودين ١٣١

٣ — السيزيوم ١٣٧

٤ — الكربون ١٤

والمقصود من هذه الارقام امام كل عنصر اى ٩٠ ، ١٣١ ، ١٣٧ ، ١٤ أنها العدد الذرى لهذه العناصر اى عدد الالكترونات التى تدور حول نواة كل منها ، وذلك لتمييزها من نظائر اخرى لهذه العناصر ، فالكربون مثلا عدده الذرى او عدد ما يدور حول نواته من الكترونات هو ١٢ انما الخطر فى هذا العنصر هو نظيره الكربون ١٤ أى الذى عدده الذرى ١٤ ، وهو الذى يدور حول نواته ١٤ الكترونا وينتج هذا الكربون الاخير خلال التفجيرات الذرية .

وفى النشرات العلمية والمقالات التى تعد اليوم بالمئات والصادرة فى البلاد الغربية والشرقية على السواء يذكرون أن السترونتيوم ٩٠ ، هذا العنصر المشع الخطير والذى يعتبر أن نصف عمره ٤٢ سنة — أى أن اشعاعه يتناقص الى النصف خلال ٤٢ سنة — أصبح موجودا فى كل كائن حى ، وأنه منذ ١٥ سنة لم يكن موجودا أصلا ، وهذا العنصر الخطير يسبب سرطان الدم Leukemia وسرطان العظام Osteogenic Sarcoma قدراته تسقط على الخضار والعشب وتأكله الماشية فيصل الى اللحم والالبان ومنها الى جسم الانسان ، وهناك مئات المقالات عن وجود السترونتيوم فى اللبن وفى أطفال امريكا .

ومن يدرى ؟ فقد يكون لدينا فى بلادنا نسبة ضئيلة فى الالبان وفى مياه النيل ..

اننى ما زلت لا اومن بتلك النتائج الضئيلة التى تتناولها الصحف من حين الى حين ، والامر يحتاج الى زيادة الاهتمام فى بلادنا وفى كل البلاد العربية بهذه المسائل الخطيرة .

هذا عن السترونتيوم ٩٠ أما الايودين ١٣١ فانه يسبب سرطان الغدة الدرقية ، أما الكربون ١٤ والسيزيوم ١٣٧ فهما متخصصان فى حدوث السرطان فى باقى أجزاء الجسم .

تلك ناحية من الاضرار الجسيمة التى تحدث من التجارب الذرية ، والآن انتقل الى ناحية اخرى من هذه الاضرار لا تقل خطورة عما ذكرناه بل ربما كانت أكثرها خطورة ، فنتكلم عن الآثار البيولوجية والوراثية فى الانسان .

- **الآثار البيولوجية والوراثية على الانسان :**

من المعروف أن البروفسير ميلر J.H. Muller — واعتقد ولست جازما فى هذا الاعتقاد — أننى رأيته فى مؤتمر الجسيمات المتناهية فى الصغر الذى عقد فى باريس فى المدة من ٢٣ الى ٣٠ ابريل سنة ١٩٥٠ — عرف منذ حوالى ٣٥ سنة ما للاشعة السينية من آثار تحدث تغييرات وراثية فى النبات والحيوان Mutation أى اتلاف الجينات التى هى جزيئات لحامض نووى Deoxy Ribose Nuleic Acid .

ومن المعروف أن كل انسان يرث من والديه فى كل خلية حية منه حوالى المائة الف من هذه الجينات ، يرث نصفها من الاب والنصف من الام ، وهذه الجينات محمولة بـ ٤٨ من الكروموزومات أى الصبغيات ، ويقال ان عدد الصبغيات هو ٤٨ ، ولم يثبت بصفة نهائية العدد الاخير ، وهذه الجينات التى يرثها الانسان مماثلة لتلك التى ورثها والداه .

ومع ذلك فثمة احتمال أن يرث الانسان واحدة أو اثنتين او ثلاثة من هذه الجينات التى تلفت منذ أن ورثها الوالدان من آبائهم وتسمى هذه الجينات التالفة Mutant Genes وتسمى هذه الطفرة Mutation

أما الانسان السليم فلا يوجد فى خلاياه هذه الجينات ذات الطفرات ، فان وجدت بالوراثة نشأ معوج الجسم أو مشوه البدن او ناقص العقل الى آخر ما هناك من الحالات غير الطبيعية التى لا علاج لها .

ومنذ دراسات « ميلر » الاولى عرف العلماء أن جميع الاشعاعات النافذة تحدث تعديلا من الصبغيات الحاملة للجينات فتتلف هذه الجينات ويكون لها النتائج الوخيمة التى ذكرناها

ومن أكثر هذه الاشعة اختراقا للاجسام أشعة جما الصادرة من المواد المشعة ، وهذا النوع الخطير من الاشعاع ينتشر فى الجو من جراء التفجيرات الذرية وتصل الى الاجسام وتخترق الخلايا الحية ناقلة الصبغيات من صف الى صف مؤثرة على الجينات المحمولة بها تالفة لها ، ولهذا أثر مباشر على الكائن الحى .

على أن أعظم الاضرار الجسيمة تأتى من السيزيوم ١٣٧ ، وقد سبق أن قدمنا فى هذا المقال انه متخصص ايضا فى حدوث السرطان فى أجزاء كثيرة من الجسم ، وهذا العنصر يسقط اثر التفجيرات الى الارض ويصل عن طريق الغذاء أو يأتى عن طريق آخر الى الانسان ، وله غير احداث السرطان آثار شديدة على الكائن الحى ، ولقد أجمع علماء الجينات على ان هذه الآثار السيئة موجودة الآن فى البشر وانها سببت التفجيرات الذرية .

ولقد حاول بولنج Pauling العالم الامريكى المعروف والحائز على جائزة نوبل — وبالاستناد الى بحوث عمداء الجينيين فى العالم — تقدير عدد الاطفال الذين سيكونون مشوهى العقل والجسم نتيجة للقنابل التى فجرت فى التجارب حتى أغسطس سنة ١٩٥٩ أى حتى خمسة أعوام مضت ، فاذا بهم ١٤٠ الف طفل ولدوا وسيولدون بعاهات ليقضوا حياتهم فى مستشفيات المجاذيب أو ليصابوا بتشويه العظام ٠٠ Chondrodystrophy التى تجعلهم اقزاما أو معوجى الأعضاء وانك لتجد فى المجلات العالمية ومنها المجلة الامريكية للصحة العامة American Journal of Public Health . بحوثا للدكتور « جون جنترى » John T. Gentry ومساعديه الآنسة « بارك هرست » Park Hurst ومستر بالى Bulin فيها انهم وجدوا زيادة فى نسبة مشوهى البدن والعقل فى المناطق ذات الصخور النارية عنها فى المناطق ذات السهول الرسوبية ، وأن نسبة المشوهين هى ١٫٧ فى المائة فى الاولى و١٫٣ فى المائة فى الثانية ، وحيث انه بصفة عامة تحتوى عامة الصخور النارية على مواد مشعة أكثر من أتربة السهول فانه من المنتظر زيادة نسبة المشوهين فى مثل هذه المناطق .

وقد أثبت البحث العلمى أن حوالى ٠٫١ فى المائة من مجموع المشوهين وناقصى العقل فى العالم هو من جراء تلف الجينات ، وأن هذا العدد سببه الاشعاعات الطبيعية الآتية من الاشعة الكونية ومن الصخور النارية والمواد الاشعاعية الطبيعية كاليورانيوم والراديوم والثوريوم وغيرها ، وأن النسبتين المتقدمتين ١٫٧ ، ١٫٣ هما ضمن العشرة فى المائة المتقدمة .

وقد أصبح عددالمشوهين منجراء الاشعاعات وبعدالتفجيرات الذرية التى تمت حتى سنة ١٩٦٠ ضعف عددهم قبل التفجيرات ، وهذا تغير كبير فوق سطح الارض ، وهذا التغير الملحوظ جعل العلماء يهتمون له ويأخذونه فى محل الاعتبار ، وقد ذكر « بولنج » فى بحوثه الهامة وفى محاضرته التى ألقاها فى طوكيو فى أغسطس سنة ١٩٥٩ « ان على رئيس الدولة الذى يعطى أمرا بتفجير جديد أن يعلم فى قرارة نفسه انه يتسبب بأمره هذا فى وجود خمسة عشر الف طفل جديد فى العالم من المشوهين أو المجانين يعيشون فى مجتمعنا عيشة الآلام والبؤس .

ولقد ذكرنا أن من أضرار الاشعاعات حدوث الكربون ١٤المشع وذكرنا أنه يتسبب فى العادة من الكربون العادى أى الكربون ١٢ وقد ذكرنا أن هذا الكربون المشع يحدث السرطان عند تعرض الجسم له ، وهو يحدث عادة من الاشعة الكونية Rayons Cosmiques (١) ، (٢) أو من جراء التفجيرات الذرية .

وهذا الكربون المشع الذى سبق أن ذكرنا انه يسبب سرطان الدم خطير ، وموضع الخطر فيه أن عمر اشعاعه طويل جدا فهو لا يتناقص الى النصف الا بعد ٥٤٠٠ سنة ، بمعنى أن يبقى أثره فعالا فى الجو أو على الارض بضع آلاف من السنين ، وعلى ذلك فالكميات التى تكونت منه فى الجو بسبب التفجيرات الذرية سيستمر أثرها السيىء احقابا طويلة ، وتستمر البشرية تحت وطأتها آلاف السنين ، وقد قدر « بولنج » الاطفال الذين سيتأثرون به بسبب التفجيرات التى تمت حتى سنة ١٩٦٠ بحوالى مليون وربع مليون طفل ، كما قدر أنه سيصاب بالسرطان من جراء هذا القدر مليون آخر .

وانى أورد هنا بعض ما ذكره جهابذة العلماء عن تأثير الاشعاعات الحادثة بعد كل تفجير ذرى ، مثال ذلك ماذكره العالم الكبير « لينوس بولنج » فى ٥ أغسطس سنة ١٩٥٩ فى هيروشيما باليابان فى بحث نشرته مجلة « لا هيروشيما بعد اليوم » فى عدد سبتمبر سنة ١٩٥٩ (٣) وهى المجلة التى يشرف على تحريرها صديقنا العالم القانونى المعروف «كورى ياستى» Kaoru Yassu الذى حضر عن اليابان المؤتمر الاسيوى الافريقى فى القاهرة ، كما حضر كل المؤتمرات الدولية للسلام ، وقابلناه فى كولومبو فى سيلان سنة ١٩٥٧ وفى استوكهولم سنة ١٩٥٨ وشرفنى فى مصر بزيارته أكثر من مرة خلال المؤتمر الاسيوى الافريقى .

يقول الاستاذ الدكتور بولنج الامريكى « اننى اعيش فىعالم جميل ، اننى أحب الانسان والحيوان والنبات ، اننى أحب النجوم والجبال والمحيطات ، اننى أحب المعادن والبلورات ، واخشى بعد عام واحد أو عامين أو اكثر أن نموت جميعا ونهلك فى حرب ذرية تستخدم فيها آلاف القنابل النووية الموجودة بالفعل فى وقتنا الحاضر . وانى أرجو الا يحدث هذا الذى اخشاه ، ومهما تفاءلنا فيجب أن نعلم جميعا أن هذه حقيقة»

«١» كتاب « الاشعة الكونية » للعالم الفرنسى ليبراس رنجيه Leprince Ringer عضو الاكاديمية من الكتب القيمة وقد زار مصر قبل وفاة صديقى العالم على مصطفى مشرفة وحاضرنا فى كلية العلوم وقد كان ذاهبا الى بمباى بالهند لحضور مؤتمر للدريين بدعوة العالم الهندى المعروف «بهابها»

(٢) رسالتى الثانية فى السوربون عن الاشعة الكونية ، وقد القيت عنها عدة محاضرات فى مصر ، ومن بينها محاضرة فى جمعية المهندسين شرفنى بحضورها الزميل الراحل العزيز على مصطفى مشرفة « باشا » والاستاذ الفاضل مصطفى نظيف

«٣» مجلة « لاهيروشيما بعد اليوم » تصدر فى طوكيو العدد السادس من المجلد السادس .

وان هذا يجوز حدوثه فى اى وقت ، وترون اننا على مفترق طريقين : طريق استخدام موارد الارض لصالح الانسان ،وطريق العنجهية الحربية وهو طريق الدمار ، ولقد جاء الوقت ومنذ سنة ١٩٤٥ ليختار الانسان لنفسه طريقا بين الطريقين .

وفى ١٥ مايو سنة ١٩٥٧ كتب بولنج نداءه المعروف للحكومة الامريكية ، ذلك النداء الذى وقعه الفان من العلماء هناك ، والذى بلغت توقيعات العلماء عليه من خمسين دولة ١١٠٢٢ فى ١٥ يناير سنة ١٩٥٨ ، وفى ذلك اليوم سلمه « بولنج » الى المرحوم « همرشلد » السكرتير العام للامم المتحدة .

وقد اكد بولنج فى هذا النداء الاضرار التى تصيب الانسان من جراء التفجيرات النووية .

والواقع انه منذ اول عام ١٩٥٩ اصبح لدينا الكثير من الاحصاءات القيمة الدالة على مبلغ هذه الاضرار ، فاول قنبلة من النوع الكبير فجرها الامريكيون فى بكينى فى اول مارس سنة ١٩٥٤ ، وكانت قوتها ١٧ مليون طن من المواد المتفجرة ، ومنذ ذلك الحين فجر الروس والانجليز قنابل هيدروجينية مماثلة حتى بلغ مجموع ما فجروه حتى مايو سنة ١٩٥٩ من قنابل انشطارية او قنابل التحامية Fission and Fusion ما قوته ١٨٠ مليون طن من المواد المتفجرة ..

واذا اعتبرنا ان قنبلة هيروشيما تعادل ٢٠ الف طن من المواد المتفجرة فان هذا القدر الذى تم تفجيره يساوى ٩٠٠٠ مرة قدر قنبلة هيروشيما .

مما تقدم اترك للقارىء ان يتصور مبلغ ما وصل الارض والجو وبالتالى الانسان الكائن الحى من جسيمات واشعاعات هذه التفجيرات ووصول السترونتيوم ٩٠ أو الكربون ١٤ أو السيزيوم ١٣٧ لاى فرد منا لا يتبع الا قانون المصادفة .

وللقارىء نداء ثلاثين من العلماء اجتمعوا فى هيروشيما ، وهذا النداء من الاهمية بمكان ، ذلك لقيمة البيانات العلمية التى اشتمل عليها ومكانة العلماء الذين وقعوه فى ٧ اغسطس سنة ١٩٥٩ ، أذكر من بينهم لينوس بولنج « جائزة نوبل فى الكيمياء » ويوكاوا العالم اليابانى المعروف « جائزة نوبل فى الطبيعية » وشواشى ساكاتا ونيقولا كوفاليف وجان بيير فيجييه وغيرهم الكثير من جهابذة العلم واقطاب المعرفة وفيما يلى ترجمة لنص البيان :

« نحن ثلاثون من العلماء المتخصصين فى الآثار المترتبة على التفجيرات الذرية اجتمعنا فى هيروشيما ، وبعد مناقشات طويلة نؤكد بصفة اجماعية انه فى هذه اللحظة التى بلغت فيها الاسلحة الذرية درجة قصوى من الخطورة أصبح من الواجب على الجنس البشرى أن يتخلص من كل أنواع الحروب حتى المحلية منها ..

واننا نرى أن من الاهمية أن نلفت النظر الى الحقائق الآتية خاصة بآثار الاشعاع :

١ ــ لقد ثبت بالبرهان من تجارب عديدة أن النشاط الاشعاعى فى الجو وفى الارض وكذلك فى الحيوان والنبات فى ازدياد سريع ، وذلك نتيجة لتساقط الرماد الذرى من جراء التجارب التى تجرى على الاسلحة النووية ، واذا نظرنا الى البحوث التى تمت فى اليابان نجد أن السترونتيوم ٩٠ المشع والموجود حاليا على سطح الارض قد زاد بنسبة تتراوح بين ٣ ، ٦ مليكيرى على الكيلومتر المربع فى كل عام وذلك بين سنة ١٩٥٥ وسنة ١٩٥٨ وانه بلغ ١٥ مليكيرى فى نهاية سنة ١٩٥٨ ، وقد بلغت عدوى الاسترونتيوم فى بعض الاحيان وفى هذا العام من سنة ١٩٥٩ فى الارز ٤٠٠ وحدة سترونتيوم ، ومن نافلة القول ان الضرر الجسيم قد يلحق جسم الانسان من اية كمية من الاشعاع مهما صغرت ، وانه ليس ثمة حد أدنى يعتبر الانسان عنده بمنجى من أضرار الاشعاع الذرى مهما قلت درجة هذا الاشعاع .

٢ ــ ولقد ازداد الكربون ١٤ المشع فى الجو بمقدار ١٠ فى المائة فى السنوات الخمس الاخيرة ، وذلك نتيجة للتفجيرات الهيدروجينية ، هذا الكربون المشع ينفذ الى جسم الانسان مع الكربون العادى ويستمر فى اشعاعاته مدة طويلة ، وحيث ان نصف العمر لكربون المشع هو ٥٦٠٠ سنة فان الاضرار الوراثية الجينية والجسمانية Geneic & Somatic تستمر أجيالا عديدة .

وعلاوة على الكربون المشع فاننا نذكر انه يوجد ايضا كنتيجة للتفجيرات الذرية السيزيوم ١٣٧ والايودين ١٣١ والبلوتونيوم ٢٣٩ ، وبهذه العناصر المشعة اضرار جسيمة .

٣ ــ وما زالت الوفيات تحدث كل يوم فى كل من هيروشيما وناجازاكى رغم مرور ١٢ عاما على القنبلة ، وقد وجد كنتيجة للاحصاء العلمى المبنى على الدراسة فى هيروشيما ، ان أمراض بعض الضحايا يعزى لنشاط اشعاعى نيوترونى مكتسب Neutron Induced Radioactivity من سقوط رماد ذرى ومن بقايا النيوترونات التى سببتها القنابل السابقة المعروفة ، وهذه الحقيقة المؤلمة تبين بصفة قاطعة طبيعية الكوارث التى تحمل الانسانية من جراء حرب نووية .

٤ ــ واذا قدرنا ان اول قنبلة ذرية سقطت على هيروشيما هى قنبلة نووية صغيرة قوتها تعادل تفجير قدره ٢٠ الف طن من المواد شديدة الانفجار وانها قتلت ٢٠٠ الف فى بلد سكانه ٤٠٠ الف فان ما فجره الامريكان والروس والانجليز بلغت قوته ما يعادل ١٨٠ مليون طن من المواد شديدة الانفجار ، وهذه المواد تعادل ٩٠٠٠ مرة قدر قنبلة هيروشيما ، ومع ذلك فان هذا القدر الكبير لا يمثل الا ١٠ فى المائة من المخزون من القنابل الذرية .

واذا أضفنا الى ما تقدم أن القنابل النووية أصبحت أقوى بكثير عن ذى قبل ، وأن المخزون منها يزداد يوما بعد يوم ، ومع تقدم فى القذائف الصاروخية متوسطة وبعيدة المدى الحاملة رءوس ذرية فانه يمكن تفجير آلاف من هذه القنابل على المساحات الكثيفة بالسكان فى الساعات الاولى من الحرب الذرية ، وطبيعى ان مثل هذه الحرب المدمرة تقضى على الجنس البشرى اللهم الا اذا باعدنا هذه الحرب بجميع الوسائل »

هذه خلاصة عن تأثير التجارب الذرية وخطر اشعاعاتها الفتاكة وما يتبقى منها فى الجو وعلى الارض آلاف السنين أردنا نحن أم لم نرد ، ولعل القارىء مقتنع معى بمقالى السابق الذى لم أوافق فيه من الناحية العلمية على معاهدة موسكو المنعقدة فى يوليو الماضى والتى تمت الموافقة عليها بين روسيا وأمريكا وانجلترا طالما لم تحرم هذه التجارب تحت الارض الشىء الذى يسمح دائما بتحسين هذه القنابل النووية وأملنا أن يكون التحريم فى القريب شاملا ، وأملنا كبير فى مستقبل الانسان .

كتاب الشهر

بعد الحرب العالمية الثانية

تأليف :

جيمس جندن

عرض وتعليق : رمسيس عوض

New Accents and Attitudes
Postwar British Fiction
by : JAMES GINDIN
Cambridge University Press 1962

مؤلف هذا الكتاب هو « جيمس جندن » الاستاذ المساعد جامعة ميتشيجان بالولايات المتحدة . ورغم عدم ذيوع صيت جيمس جندن » فانه يكاد يكون الثقة الاكيدة والمرجع الوثيق يما يتعلق بدراسة القصة الانجليزية بعد الحرب العالمية لثانية . ومما يزيد من أهمية « جندن » فى هذا الصدد أن المادة لاكاديمية التى تعرض بالنقد والتحليل للقصة الانجليزية بعد لعرب العالمية الثانية لا تعدو أن تكون اشتاتا متناثرة فى أرجاء لعالم الفسيح ، فى شكل مقالات منشورة فى مجلات أكاديمية شديدة التخصص ، قليلة الذيوع ، محدودة الانتشار تضطلع اصدارها الجامعات ودور العلم الأجنبية . كل هذا يجعلنا ننظر لى كتاب « جيمس جندن » نظرة ملؤها الاهتمام والتقدير . ولم صدر المطابع حتى الآن ـ فيما أعلم ـ سوى كتابين يدرسان لرواية الانجليزية فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية : حدهما للبروفيسور « فردريك كارل » الاستاذ بجامعة مدينة يويورك بعنوان « المرشد الى الرواية الانجليزية المعاصرة » ثانيهما هذا الكتاب الذى نحن بصدده . واعتقد أن قيمة الكتاب الاول ليست كبيرة ، الامر الذى يزيد بطبيعة الحال عن قيمة كتاب « جندن » .

والدارس للرواية الانجليزية بعد الحرب العالمية الثانية يجد نفسه نهبا مقسما بين الحيرة والقلق . فهو لا يعلم أين يبدأ ولا أين ينتهى . فمن الممكن أن أسوق على سبيل المثال لا الحصر حشدا من أسماء الروائيين الانجليز فى هذه الفترة ، بعضهم يقبع فى الظلام ، وبعضهم الآخر يعيش فى منطقة الظل أو شبه الظل ، وقلة منها استطاعت ان تخرج الى منطقة النور ، نور الشهرة وذيوع الصيت ، لا نور القيمة الفنية بطبيعة الحال . فمن المحال فى هذه الآونة الحاضرة اصدار أحكام نقدية يقينية أو شبه يقينية على أعمال هؤلاء الكتاب .

وبطبيعة الحال يستحيل على أى انسان ان يتوفر على دراسة هذا الحشد الغفير من كتاب الرواية فى هذه الآونة الراهنة .

ولعل مما يلقى شيئا من الضوء على هذا الموقف أن اذكر ان « جيمس جندن » يقول انه يقدر كل التقدير الصعوبات التى تكتنف عملية الاختيار والمفاضلة بين هذه الاسماء جميعا ، وهو لا يحبذ دراسة « نيغل شوت » ، و « ميوريل سبارك» ، و « وليم كوبر » لانه لا يعتقد أن اصحاب كل هذه الاسماء جديرين بالدراسة ، فليس لهم من الاهمية الادبية والفنية ما يستاهل التفات الناقد اليها . ولكنه يضيف أن المسالة اولا واخيرا مسالة وجهة نظر ، ويعترف بان الكثير من المشتغلين بالأدب يذهبون غير هذا المذهب . وفى يقينى أن ميزان نقد الرواية الانجليزية المعاصرة سينقلب رأسا على عقب فى غضون فترة قصيرة قد لا تربو على عشرة اعوام . ومما لا شك فيه

(●) أعادت « كاليفورنيا يونيفرستى بريس » نشر هذا الكتاب ، طبعتين احداهما رخيصة ثمنها دولار و ٩٥ سنتا ، والاخرى منها أربعة دولارا و ٩٥ سنتا . ونشرت مجلة « النيويورك تيمز بوك ريفيو » فى عددها الصادر فى ٢٦ يناير ١٩٦٤ . عرضا لهذا الكتاب بقلم الشاعر والناقد الانجليزى المعروف « ستيفن سبندر » ، أهم ما جاء فيه أن الروائيين الانجليز المعاصرين يغلب عليهم الاهتمام بما يريدون قوله لا بالطريقة التى يقولونه بها .

عندى انه بعد انقضاء اجل قصير ستنطفىء شهب تلمع فى سماء الرواية الانجليزية الآن ، وستلمع بعض الأسماء المغمورة حاليا فى طى النسيان . وليس أدل على أن المسالة هى أولا واخيرا مسالة وجهة نظر فى أن « جندن » فى كتابه « القصة الانجليزية بعد الحرب العالمية الثانية » يغفل أو يكاد يغفل أسماء توشك كافة الدوائر الأدبية على الاجماع على علو كعبها فى مجالات التاليف الروائى أمثال « صامويل بيكيت » و « س.ب سنو » ، و « لورنس داريل » . فجندن يعرض لهذه الأسماء المعروفة فى الفصل الأخير من كتابه ، وهو فصل بعنوان « بدع سيارة » بما ينطوى عليه هذا العنوان من الملامة والنقد والتعريض . أو ليس غريبا أن يعنى « جيمس جندن »فى كتابه ب « دافيد ستورى » أكثر من عنايته ب « س.ب. سنو » ، ويهتم ب «نيجل دينيس » أكثر من اهتمامه بصامويل بيكيت ، ويلتفت الى « أندرو سينكلير » أكثر من التفاته الى « لورنس داريل » ؟!. ولكن المسالة ، على أية حال ، لا تعدو أن تكون ـ كما قلنا ـ مسالة وجهة نظر . وفى رأيى أن الزمن وحده كفيل بغربلة كل هذا الحشد الهائل من الاسماء فيبقى منها ما كان ثمينا ، فى حين يذهب الزبد جفاء ، ومما يزيد الموقف النقدى تعقيدا أن معظم كتاب هذه الفترة يمرون اما بدور التكوين أو مرحلة التطور ، فادبهم لم يصل بعد الى النضوج والبلورة . ومن الواضح من أسلوب معالجة « جيمس جندن » للقصة الانجليزية المعاصرة أنه لا يميل الى استخدام الاكليشيهات النقدية للجمع بين الروائيين الانجليز المعاصرين بحيث ينضوون تحت تقسيمات أدبية ظاهرها مريح وباطنها زائف . ففى رايه أن شقة الخلاف بين هؤلاء الروائيين اوسع من أن تسمح لنا بالتقريب أو الجمع بينهم فى « اتجاهات » أدبية مصطنعة .

اذا شئنا تفهم القصة الانجليزية بعد الحرب العالمية الثانية على حقيقتها فلابد لنا أن نقف على الثورة الصامتة التى يتعرض لها النظام الاجتماعى فى انجلترا منذ أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها . ولا سبيل لنا الى فهم القصة الانجليزية المعاصرة الا فى ضوء الظروف الاجتماعية الخطيرة التى تمر بها بريطانيا اليوم . ولا أحسبنى مغاليا اذا قلت ان بريطانيا اليوم تقف على أعتاب تركيب اجتماعى جديد يغاير تمام المغايرة ماسبقه من أشكال اجتماعية مر بها المجتمع الانجليزى عبر التاريخ . فوجه المجتمع الانجليزى وان لم يكن قد تغير كله ، فهو ـ ولا ريب ـ فى سبيله الى التغير الشامل ان آجلا أو عاجلا . وحقيقة الحال ان البورجوازية البريطانية التى قيض لها ان تسود منذ أن دالت دولة الاقطاع تعالج اليوم سكرات الموت . وهذه الطبقة التى ظلت عبر القرون تستأثر بالثقافة والثراء مهددة بالاندثار . وهى الآن تفسح الطريق لتحل محلها طبقة صاعدة جديدة هى مزيج من البروليتاريا والبورجوازيةالصغيرة.

ولا مندوحة لى من أن أكرر أن حربا أهلية صامتة يستعر أوارها فى أعماق المجتمع البريطانى اليوم . وهى حرب ضروس لا لين فيها ولا هوادة ، ولا يمنعها من الانفجار سوى ما نعرفه عن ميل الانجليز الى الحلول الوسط فيما يعن لهم من مشاكل . وتبشر هذه الحرب الصامتة بانتصار الطبقة العاملة المحقق ، وغلبة البورجوازية الصغيرة الأكيدة على أصحاب الامتيازات المتوارثة. ولا يعنى هذا أن الطبقة الجديدة تبشر بانجيل المساواة ، فهى لا تمقت شيئا قدر مقتها للمساواة التى تجحف بأصحاب الموهبة والذكاء والاجتهاد . هذه الطبقة لا تريد المساواة ، بل تريد لنفسها مكانا تحت الشمس ، هى ، باختصار ، تريد تصفية الطبقة البورجوازية القديمة حتى تحل محلها ، وترث ما كان لها من امتيازات . ولكن الغريب فى الأمر أن هذه الطبقة الجديدة الصاعدة النابعة من الجذورالبروليتارية والبورجوازية الصغيرة قد نالت مكانتها وحظيت بنصيبها من الثقافة والتعليم بفضل مبدأ تكافؤ الفرص الذى توفره « دولة الرفاهية » وبالرغم من هذا نجد أن هذه الطبقة الصاعدة تناصب « دولة الرفاهة » أشـد العداء . ولعل الصـواب الصاعدة تناصب «دولة الرفاهة» أشد العداء . ولعل الصواب لا يجانبنا اذا وصفنا هذه الطبقة الجديدة بأنها أرستقراطية نامية تنبع من أصول بروليتارية أو شبه بروليتارية . وليسمن شك أن ما يحدث اليوم فى أكسفورد وكامبردج يلقى ضوءا غامرا على طبيعة الثورة الاجتماعية الصامتة التى تجتاح المجتمع الانجليزى بأسره . فهاتان الجامعتان كانتا الى وقت قريب معاقل أصحاب الجاه والثراء الذين يتكونون من أغلبيةبورجوازية وفلول ارستقراطية . ولكن هاتين الجامعتين اليوم قد فتحتا ابوابهما على مصاريعها لتستقبل الطلاب الأذكياء المجتهدين من أبناء الطبقة العاملة وصغار البورجوازية الذين استطاعوا أن يلتحقوا بالجامعة لا اعتمادا منهم على جاه أو ثراء ، ولكنبفضل جهودهم التى مكنتهم من الحصول على المنح الدراسية . وهؤلاء الطلاب الفقراء الذين اكتظت بهم أكسفورد وكامبردج وسائر الجامعات البريطانية هم الذين يشعلون نار الثورة الاجتماعية الصامتة . والغريب فى الأمر كما أسلفنا أنهم أشد ما يكونون سخطا على « دولة الرفاهة » التى أفاءت عليهممن ظلالها الوارفة شيئا غير قليل . وهم يطالبون الدولة التى علمتهم أن تفسحلهم المجال حتى يمارسوا فى ظلها ما يرون أنهم يستحقونه من امتيازات .

ومما يؤكد خطورة التحول الاجتماعى الذى تتعرضله بريطانيا اليوم ما كتبه « جيمس جندن » فى كتابه « القصة الانجليزية بعد الحرب العالمية الثانية » فى هذا الشأن . يقول « جندن » فى الفصل الذى جعل عنوانه « التعليم والتركيب الاجتماعى المعاصر » .. « ان معالجة الفوارق الطبقية ليست جديدة على الرواية الانجليزية ، فقد عرفها الأدب الانجليزى منذ أن كتب «هنرى فيلدنج» روايته «توم جونز» ، كما عرفها روائيو القرن التاسع عشر الذين جاءوا بعده أمثال « ديكنز » ، و « جورج اليوت » ، و « ترولوب » . ففى أدب هؤلاء الروائيين تصوير للفوارق الطبقية ، كما نجد أن بعض أبطالهم يبذل الجهد للفكاك من اسار الفقر محاولا الانتقال الى طبقة اجتماعية أعلى من الطبقة التى ينتمى اليها . وكثيرا ما نجد فى روايات هؤلاء الكتاب أبطالا صناديد يقف لهم المجتمع بالمرصاد ، ساعيا الى اخضاعهم ان هم حاولوا الفكاك منه أو المروق عليه . ويتحلى هؤلاء الابطال بفضائل تجعل تمردهم على مجتمعهم محببا الى النفس . ويقول « جندن » فى هذا الصدد ان الفروق الطبقية فى انجلترا لم تكن فى أى يوم من الصرامة بحيث تحول بصورة قاطعة دونالانتقال من طبقة اجتماعية الى طبقة اجتماعيةأخرى. ومعنى هذا أن التحول الاجتماعى الخطير الذى نشهد آثاره فى بريطانيا بعد الحرب العالمية الثانية له جذور راسخة فى التربة الاجتماعية البريطانية .

يعلم الدارس للرواية الانجليزية المعاصرة اذن انها رواية « اجتماعية » أساسا . فما المقصود بهذا ؟ ساخلى هنا المقام لـ « جيمس جندن » وما يقول فى هذا الصدد ، لأن حديثه قمين بالقاء غير قليل من الضوء على هذه الحقيقة . فهو يوضح لنا الفرق بين مفهوم الرواية الانجليزية المعاصرة لفكرة «المجتمع» و « الفوارق الطبقية » ، وبين مفهوم الرواية الانجليزية فى القرن التاسع عشر ، فيقول ان المثقف فى القرن التاسع عشر كان ينظر الى بطولة الفرد الذى يرفع رأسه شامخا كالطود الأشم فى وجه المجتمع الذى يعيش فيه على أنها قيمة انسانية عليا ، كما أنه كان ينظر الى هذا المجتمع ، والى الطبقة التى ينتمى اليها هذا البطل باعتبارها عائقا يعترض سبيله ، وحاجزا لابد له من تخطيه وتجاوزه ، رغبة منه فى تحقيق ذاته . ولكن المثقف يختلف عن سابقه فى القرن التاسع عشر فى أشياء كثيرة منها أن فكرة البطولة قد تلاشت من ذهنه تماما . ولا شك عندى فى صحة هذا الرأى فالنقاد يجمعون على أن الرواية الانجليزية المعاصرة تصور « بطلا » من نوع جديد ، « بطلا » ليس فيه من البطولة غير اسمها . فالبطل الروائى المعاصر لا ينفرد بتلك الفضائل الفريدة التى كان أبطال الرواية فى القرن التاسع عشر وفى أوائل القرن العشرين يتحلون بها ... تلك الفضائل التى تحملنا على الاعجاب بهم ، والتنويه بشأنهم ، فبطل الرواية الانجليزية انسان عادى بكل ما فى هذه الكلمة من معنى فيه من الخسة والدناءة أحيانا ما ليس فى سائر العاديين من البشر . وهذا ما يدعو النقاد الى تلقيب بطل الرواية الانجليزيةالمعاصرة « بالبطل غير البطولى » وفيه أحيانا من الضعف والاشتهاء والاثرة أكثر مما فيه من القوة والطهارة والايثار .

ويرى « جيمس جندن » أن نظرة الرواية الانجليزية المعاصرة للفروق الطبقية تغاير نظرة الرواية الانجليزية فى القرن التاسع عشر لها من ناحية أخرى . فالمثقف المعاصر لا يعالج موضوع الفوارق الطبقية والاجتماعية كما عالجها مثقفو القرن التاسع عشر . فهذه الفوارق لم تعد الحاجز المنيع الذى يعترض سبيل البطل الفرد ، ويستغلق كنهه على الافهام ، بل أصبح «المجتمع» فى نظر المثقف المعاصر شيئا يمكن معالجته وتحليله وتشريحه ومناقشته بل واخضاعه لارادة الانسان . ويقول « جندن » فى هذا الشأن ان العصر الذى نعيش ينتفى منه كل يقين سياسى أو ميتافيزيقى يحظى بسعة الانتشار . وبانتفاء هذا اليقين من حياة الانسان المعاصر نجده ينبذ معالجة المشاكل التى تتجاوز قدرته على الاحاطة بها وادراكها ادراكا يسمح باخضاعها لارادته، الأمر الذى حدا به الى تضييق دائرة اهتماماته حتى تكاد تكون قاصرة فى يومنا هذا على الجانب العملى من الحياة ، فالمثقف الانجليزى المعاصر يرفض التفكير فى المشاكل التى ترقى عن مستوى الفهم والادراك ، أو تتجاوز قدرته على المعالجة كمشكلة وجود الله ، أو لا تدخل فى نطاق قدرته على التغيير كمشاكل الحرب النووية وبهذا قصر المثقف الانجليزى تفكيره أو كاد على المشكلة الاجتماعية المحدودة التى يستطيع السيطرة عليها أكثر من سواها .

ويضيف « جيمس جندن » قائلا ان جانبا عظيما من الادب الانجليزى المعاصر وقف على تصوير التغيير الذى طرأ على نظرة المثقف الى طبيعة « المجتمع » ، والفوارق الاجتماعية » . ففى روايات « كنجسلى اميس » ، و « جون وين » ، و « فيليب لاركين » ، وغيرهم من الروائيين المعاصرين نجد أن البطل فيها يصور كانسان معلق بين طبقتين : الطبقة العاملة أو البورجوازية الصغيرة التى يرجع اليها بحكم نشأته ، والطبقة الاجتماعية الأعلى التى ينتمى اليها بحكم قدراته وكفاءته وذكائه وتعليمه . ويضرب « جندن » على ذلك أمثلة ، كثيرا ما يسوقها النقاد تأييدا لفكرة التغير الاجتماعى الذى طرأ على شكل المجتمع الانجليزى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية . ومن هذه الأمثلة مسرحية « جون أوزبورن » المعروفة : « انظر الى الوراء فى غضب » ، وفيها تطالعنا شخصية « جيمى بورتر » خريج الجامعة الذى يكسب قوته من « كشك » يملكه يبيع فيه الحلوى ، وعقدة « جيمى بورتر » الاجتماعية أنه من أصل بروليتارى ، ولكنه متزوج من فتاة أنيقة تنتمى الى طبقة اجتماعية أعلى من طبقته . وأحب أن أذكر هنا أننا نلاحظ أن الكثير من أبطال الرواية الانجليزية المعاصرة يطمعون فى زيجات من شأنها أن تحسن من أقدارهم الاجتماعية ، وهذا ما حدا ببعض النقاد الى وصف عقدة الرواية الانجليزية المعاصرة وعقدة أبطالها أيضا بأنها « الزواج من مستويات اجتماعية أعلى » .

ورغم ما فى هذا القول من مبالغة واضحة ، فليس من شك فى أن جانبا كبيرا من الروايات الانجليزية المعاصرة يدور حول هذا الموضوع .. ومن الأمثلة الأخرى التى يضربها « جندن » لاثبات مدى التغير الاجتماعى الخطير الذى طرأ على تركيب المجتمع الانجليزى بعد الحرب العالمية الثانية رواية « كنجسلى أميس » المعروفة : « جيم المحظوظ » . وتحكى هذه الرواية قصة بطل اسمه « جيم ديكسون » استطاع بفضل اجتهاده ـ رغم أصله الفقير ـ أن يصبح استاذا فى احدى الجامعات الانجليزية المحلية . و « جيم ديكسون » بطبيعته رجل أنانى كسول يحب معاقرة الخمر ، ولكنه يتسم بصفة حميدة تنسينا ذميم خصاله هى الامانة الفكرية . ويرى « جندن » أن القيم الاجتماعية كانت فيما مضى تتمتع بقدر من الثبات والاستقرار يسمح للروائى بالتركيز على صفات أبطاله وطاقاتهم الجياشة التى ينفردون بها دون خلق الله جميعا ، ويصور المجتمع كشىء هامشى يعترض سبيل هؤلاء الابطال بعوائق وعقبات عليهم مجابهتها وتذليلها . وهذا ما كانت روايات مثل روايات « فرجينيا وولف » تهتم بتصويره . ولكن أوضاع منتصف القرن العشرين الاجتماعية ـ فيما يقول « جندن » ـ أصبحت متغيرة بدرجة لا تسمح للروائى بخلق مثل هذا الضرب من الأبطال ، كما أن البطل المعاصر لم يعد كما رأينا ـ يتمتع بفضائل ينفرد بها دون جميع الناس . وينظر « جندن » الى البطل الروائى المعاصر على أنه نتاج المجتمع واحدى مشكلاته فى نفس الوقت . وهو يذهب الى أن « البطل غيرالبطولى » ليسظاهرة ينفرد بها أدب العشرة أعوام الماضية دون سواه . فقد سبق أن ظهر مثل هذا البطل فى روايات « أرنولد بينيت » وغيره من الروائيين فى أوائل القرن العشرين . فأدب « أرنولد بينيت » مثلا يصف عالما اجتماعيا يخلو من البطولة كما أنه يخلو من أى مبدأ فى الفضيلة . ولكن التغيير الجوهرى الذى طرأ على الرواية الانجليزية ـ كما يقول « جندن » ـ هو أن هذا النوع من الأبطال أصبح النموذج الأدبى السائد فى الرواية الانجليزية منذ أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزراها . وأكثر من هذا ان الانسان المعاصر الذى يحاول أن يظهر بمظهر الفضيلة ، وبمظهر البطولة الرومانسية التى تقف فى وجه البيئة المحيطة بها قد أصبح فى وقتنا هذا ـ الذى انتفت منه سائر القيم الاجتماعية

المستقرة الثابتة ـ نموذجا للزيف والادعاء ، كما انه أصبح رمزا للغفلة وأضحوكة تبعث على السخرية أكثر مما تحمل على الاعجاب . وبمعنى آخر ، نستطيع أن نقول ان فكرة البطولة الروائية التقليدية قد لفظت انفاسها الاخيرة على يدى الروائى الانجليزى المعاصر .

قلنا ان « جندن » يرى أن تغير نظرة المثقف المعاصر نحو مشاكل المجتمع والفروق الطبقية تتخذ فى أدب « أميس » ، و « وين » ، و « لاركين » صورة التأرجح الاجتماعى الذى يتعرض له البطل المعاصر بين الطبقة الدنيا التى يرجع اليها أصله وبين المرتبة الاجتماعية الأعلى التى يصل اليها بفضل ذكائه واجتهاده وتعليمه ، وينبغى علينا أن نضيف الى هذا ما يقوله « جندن » من ان التغيير الذى طرأ على نظرة المثقفين المعاصرين الى « المجتمع » ، و « الطبقات » يتخذ أحيانا فى أدب « اميس » و « وين » ، و « درويس لسنج » وغيرهم من الروائيين شكلا آخر هو الصراع المحتدم بين الأجيال القديمة والأجيال الجديدة . ومن المألوف أن نرى الآباء يمثلون المواقف المتزمتة وضروب الولاء المتصفة بالجمود ، فى حين أن أبناءهم يمثلون المرونة فى المواقف الاجتماعية ، ويستشهد « جندن » على ذلك بالكثير من المسرحيات والروايات المعاصرة . فابطال « اميس » ، و « وين » ، و « اوزبورن » ، و « لاركين » مثلا يتلقون تعليمهم الجامعى بفضل المنح الدراسية التى يحصلون عليها ، وهم يصيبون بذلك قسطا من التعليم يفوق نصيب آبائهم ، فينتقلون ـ كما سبق أن ذكرنا ـ الى مرتبة اجتماعية أعلى كانت ولا شك ستظل مغلقة فى وجوههم لو لم يصيبوا هذا الحظ من التعليم . فالتعليم اذن هو الاداة التى يتحطم الآن على صخرتها تركيب المجتمع الطبقى فى انجلترا . وهو فى الوقت نفسه يمثل بؤرة الصراع المحتدم بين الجيل القديم بولائه المتزمت وقيمه المتشددة وبين الجيل الجديد بتشككه وتعليمه . واهتمام الروائيين الانجليز المعاصرين بتصوير هذا الصراع يجعلهم يقفون الكثير من رواياتهم على تصوير حياة البطل الروائى وهو يطلب العلم فى الجامعة أو فى غضون السنوات القليلة التى تتلو تخرجه منها فرواية « جيل » التى كتبها « فيليب لاركين » تقع حوادثها كلها فى اكسفورد ، كما أن رواية « جون واين » المسماة « الاسراع بالهبوط الى أسفل » توضح الفرص التى يتيحها التعليم لمن ينالون نصيبا منه . والى جانب هذا ، فان رواية « توماس هيند » الاولى : « المستر نيكولاس » تدور حول حياة طالب فى اكسفورد وهو يقضى اجازته الجامعية بين ذويه .

ويلفت « جيمس جندن » نظرنا الى ظاهرة بالغة الأهمية فى الرواية الانجليزية المعاصرة . وتتلخص هذه الظاهرة فى عناية كثير من الروائيين الانجليز المعاصرين بتصوير حياة الطبقة العاملة ، وبفحص مواقفها ، ودراسة ردود الفعل التى تعتريها بالنسبة لما يحيط بها وينبهنا « جيمس جندن » الى أنه من الخطل أن نعتقد أن هذه العناية المعاصرة بتصوير أفكار ومواقف وردود فعل البروليتاريا الانجليزية تحمل فى طياتها أى عطف من جانب هؤلاء الروائيين المعاصرين على قضايا هذه الطبقة العاملة، أو أنها تنطوى على نصرة وتأييد لها فى صراعها مع غيرها من طبقات المجتمع ، كما هو الحال عند « جورج أرويل » مثلا الذى يسترسل فى وصف حياة هذه الطبقة عطفا منه عليها . أما معظم الروائيين المعاصرين فيرون فى حياة الطبقة العاملة ما يستأهل الدراسة لا أكثر ليقفوا على طبيعة استجاباتها لظروف العالم المعاصر المحير الذى تعبث فيه الفوضى ، وتختفى منه كل أسباب النظام. ولعل الروائية الانجليزية «دوريس لسنج» هى الوحيدة بين كتاب الرواية الانجليزية المعاصرة التى تظهر فى انتاجها الأدبى عطفا واضحا صريحا على القضايا السياسية للبروليتاريا. و « دوريس لسنج » تختلف عن سائر أترابها من الروائيين المعاصرين فى أنها لا تعالج مثلهم مشاكل الطبقة العاملة باعتبارها ميدانا خصبا للدراسة ، وحقلا غنيا للفحص والتمحيص فحسب واذا شئنا تحديد طبيعة اهتمام الروائيين المعاصرين بظروف معيشة الطبقة العاملة ، حق لنا أن نقول انه اهتمام « أدبى » أو « فنى » أو « اجتماعى » أو « تعليمى » .. الى آخر هذه الصفات . ولكنه أبعد ما يكون عن كونه دلالة على العطف السياسى . ونحن نجد أن عددا كبيرا من كتاب الأدب الانجليزى المعاصر ـ على اختلاف جذورهم الطبقية ـ يبدون هذا الاهتمام البروليتارى الواضح فيما ينتجون من أدب . ومن هؤلاء : أوزبورن ـ وين ـ شيلا ديلانى ـ ستورى ـ كيث واترهاوس .

وهم على أية حال ، يتناولون مواقف الطبقة العاملة بالدراسة والفحص والتمحيص ، لا من قبيل العطف السياسى عليهم ، ولكن محاولة من جانبهم للوصول بأبطالهم الى طريق يتميز عن سائر الطرق بانه أكثر عقلا وسلامة وجدوى ، فيستعينون باتباعه على البقاء أحياء وسط خضم الحياة المعاصرة المضطربة .

وفى أدب « دافيد ستورى » ما يدل على اضطراب الانسان عندما تتقطع الأسباب بينه وبين طبقته الأصيلة التى ينتمى اليها. فالانسان الذى ينسلخ عن طبقته الاجتماعية ـ حتى ولو كانت هذه الطبقة هى أدنى الطبقات الاجتماعية طرا ـ يفقد هويته ، ويستولى عليه الضياع . ويقول « جندن » اننا نجد فى الأدب « الان سيلتو » ، و « جون وين » تاكيدا لكثير من القيم السائدة بين أبناء الطبقة الكادحة ، والتى اقترنت بهذه الطبقة عبر القرون . ويدرك الكتاب الانجليز المعاصرون بصورة متزايدة يوما بعد يوم صلاحية قيم هذه الطبقة العاملة ، فهى تمكن الانسان من أن يعيش فى غير اضطراب وبدون أى تظاهر أو زيف وسط هذا العالم الذى تعيث الفوضى فى أرجائه . وحتى لا يحس الانسان المعاصر بالضياع يجب عليه أن يستمسك بهذه القيم التى تعينه على الحياة كما اعتادت الطبقة العاملة أن تفعل عبر القرون . ومما أغرى هؤلاء الكتاب المعاصرين بالاستمساك بقيم الطبقة العاملة المتوارثة فى الحياة أنهم يدركون بصورة متزايدة ضياع الفرد فى المجتمع الحديث ، فقدرته على السيطرة على مقدرات حياته غاية فى الضآلة ، كما أن قدرته على تحقيق اى شىء ذى بال محدودة الى أقصى الحدود ، أضف الى ذلك أن ما يروم الانسان المعاصر تحقيقه لا يعدو أن يكون هدفا شخصيا خالصا ، فالتجاء الكتاب المعاصرين الى قيم الطبقة العاملة التقليدية هو اذن بمثابة اقامة خطوط دفاع يحتمون بها حتى لا تسحقهم جحافل الضياع فى المجتمع المعاصر ، ويرى هؤلاء الكتاب المعاصرون أن أحداث التاريخ نفسه قد أثبتت بما لا يدع مجالا للشك صلاحية هذه القيم العمالية المتوارثة للحياة. ففى ظل تدهور القيم الاخلاقية والفضائل التقليدية من المجتمع المعاصر ، وفى ظل سهولة انتقال الانسان المعاصر من طبقة

اجتماعية الى طبقة اجتماعية أخرى تعلوها فى المرتبة ، يؤمن هؤلاء الكتاب المعاصرون بحصافة موقف الطبقة العاملة من الحياة، كما تبدو فى حرصها واصرارها على المكاسب الشخصية ، وفى حرصها واصرارها كذلك على نبذ الأفكار المثالية العريضة وعلى الاستمساك بالجانب العملى أو الواقعى من الحياة ، بما فى ذلك الاستمتاع بالمحسوسات . ولا شك عندى أن تفشى هذه الروح « العملية » و « النفعية » هو الذى حمل « سومرست موم » على النظر الى معظم الروائيين المعاصرين على أنهم شرذمة من الشباب الطامح الأنانى الذى لا خلاق له . وعلى أية حال ، فاننا نجد أن معظم الروائيين الانجليز المعاصرين يشاركون الطبقة العاملة ايمانها بأن واجب الانسان فى هذا العالم المضطرب ينحصر فى البقاء على قيد الحياة وايثار السلامة والعافية .

ويعود « جندن » فيؤكد أن دعوة الكاتب المعاصر الى الاستمساك بقيم الطبقة العاملة التقليدية لا تنطوى على أية ايماءات سياسية على الاطلاق . فالكتاب المعاصرون لا يثوبون الى هذه القيم رغبة منهم فى تشييد « طوبيات » بروليتارية ، ولا رغبة منهم فى تبنى أفكار غامضة تتعلق بالنهوض بمستوى معيشة الطبقات الكادحة ، أو تتعلق بالمطالبة بتحقيق المساواة بين الناس .. كل ما هنالك أن المثقفين الانجليز المعاصرين يجدون فى مشاكل الطبقة العاملة انعكاسا لما يكابدونه من مشاكل ، فالمثقفون المعاصرون وأفراد الطبقة العاملة على حد سواء يسعون فى معترك الحياة المضطربة للوصول الى وسيلة يستطيعون بها تحقيق ذواتهم وتوكيدها ، كما يستطيعون بها الذود عن أنفسهم حمايتها من الفوضى الضاربة أطنابها من حولهم ومن اللامبالاة التى تحيق بهم . والمثقف الانجليزى المعاصر يعتقد أن الانسان المعاصر يجب أن يدرك ضآلة شانه وقدرته المحدودة على السيطرة على مقدرات حياته ، فاذا تاهت عنه هذه الحقيقة فليس من شك فى أنه فى غفلة من أمر نفسه وادراك الكاتب المعاصر لهذه الحقيقة يجعله يردد فى كتاباته سخف الانسان الذى يتمسك بالقيم البورجوازية التقليدية ، وغفلته البادية فى التشدق بالثواب الذى ينتظر الذين يمارسون الفضيلة .

ويرى « جيمس جندن » أن الكاتب الانجليزى المعاصر محدود من بعض الوجوه فى رؤياه الفنية اذا قورن بأترابه من الكتاب السابقين . فطبيعة تجاربه لا تسمح له بممارسة الرؤى الفنية التى تبعث عن الاضحاك الا بقدر ضئيل ، كما أنها لا تسمح له أيضا بمباشرة التركيب الاخلاقى Moral Synthes:s العريض الواسع ، والتعبير عن هذا التركيب الاخلاقى بأسلوب فنى الا فى القليل النادر . ويرجع السبب فى هذا الى أن التعبير عن مثل هذا « التركيب الأخلاقى » يقتضى من الكاتب الايمان باشياء شبيهة بالمثالية ، أو التجريد الفكرى ، أو القضايا العريضة ، أو الاهداف البعيدة غير المحسوسة أو ما شابه ذلك، فى حين ان الكاتب الانجليزى المعاصر يسعى جاهدا الى تجنب التورط فى الايمان بمثل هذه الأفكار « المثالية » أو « غير العلمية » فموقفه فى ذلك شبيه بموقف الطبقة العاملة التى تتشكك فى كل ما يبدو مثاليا ، أو هدفا نائيا لا سبيل الى تحقيقه الا على المدى الطويل .

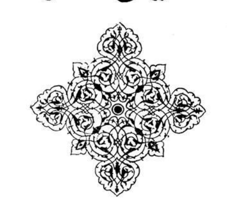
ولعل قصة « كلانسى سيجال » المسماة «عطلة نهاية الاسبوع» تلقى ضوءا على ما يريد « جندن » ابرازه بصدد نبذ الكاتب الانجليزى المعاصر لكل ما يشتم منه انه « مثالى » أو «تجريدى»

ففى هذه الرواية نجد عمال المناجم يمعنون فى السخرية من زميل لهم يريد أن يهجر عمله بالمنجم حتى يصير رساما ، مضحيا فى سبيل ذلك بمصدر قوته وبطمأنينته المادية الموقوتة ، وسخرية العمال من هذا الزميل الذى يبغى الانخراط فى سلك الفنانين لا تعنى أنهم معجبون بكدهم الشقى فى باطن الارض ، فهم يمقتون عملهم بالمنجم مقتا مشبوبا . ولكن قسوة الحياة على مر الايام علمت هؤلاء العمال أن واجب الانسان ينحصر فى الالتزام بما يعرف سواء كان ما يعرف مهنة يحترفها أو بلدة يقطنها أو زوجة يعاشرها ، فهذا فى نظرهم أجدى وأنفع من الجرى وراء أطياف، وأمان فارغة وأحلام جوفاء كالفن أو ما شابهه . ولا شك عند « جندن » فى أن الكاتب الانجليزى المعاصر قد أخذ عن الطبقة العاملة هذه النظرة العملية فيما يعن له من أمور الحياة ، ولكنه بطبيعة الحال ، لا يقر هذا الضرب من المبالغة فى الالتزام بالموقف « العملى » من الحياة . وكانت نتيجة هذا أننا كثيرا ما نرى الكاتب الانجليزى المعاصر يسخر ممن يجدون فى الفن قدسية، ويعتبرونه محرابا يتعبدون فيه . « فأميس » ، و « وين » ، و « أنجوس ويلسون » يسخرون فى أدبهم كثيرا من الانسان الذى يحيط أى شىء فى الحياة بهالة من القداسة ، سواء كان هذا الشىء « فنا » يتعبد فى محرابه ، أو « أخلاقا » يعتنقها ، أو « مبدأ سياسيا » يدين به .

ونستطيع ان نقول فى ايجاز ان الادب الانجليزى المعاصر لا يتصف بالنظرة العلمية فحسب ، بل تنتفى منه ايضا سائر المقدسات ، ولكن من الخطل مع هذا أن نستنتج من هذا أن « أميس » ، و « وين » ، و « ويلسون » يحتقرون الفن أو يغمطون قدره ، أو أنهم يغضون من قيمة الثقافة . كل ما فى الأمر أنهم يريدون من الفن أن يعالج ما هو محسوس ، ويعكس التجربة المعاصرة على اختلاف ألوانها، وهم يناصبون الفن الذى ينشغل باقتفاء أثر الأطياف الجوفاء أشد العداء . ويميز هؤلاء الكتاب وغيرهم من المعاصرين بين الفنان « الحق » والفنان « المزيف » . وفى نظرهم أن الفنان « الحق » يستكشف الموقف المعاصر ، ويستكنه جوانبه ، ويستجلى وجوهه . وهم يرون أن الفنان المعاصر لا يستطيع ان يكون امينا مع واقعه المعاصر الا اذا أتيح له أن يدرس مواقف الطبقة العاملة فى الحياة ، لا لأن هذه المواقف تنطوى بالضرورة على الصواب ، فموقف الطبقة العاملة من زميلهم الفنان فى رواية « كلانسى سيجال » التى أشرنا اليها يتجلى فيه ضيق الأفق والعنت الشديد .

ومهما بلغت « عملية » الفنان الانجليزى المعاصر فهو لا يقبل أن يتنكر للفن الى هذا الحد أو أن يذهب الى مجافاته كل هذا المذهب » ودراسة الكاتب الانجليزى المعاصر لظروف الطبقة العاملة ومواقفها لا تعنى مطلقا تمجيد الطبقة العاملة ، أو الاشادة بها باعتبارها أشرف الطبقات الاجتماعية طرا ، بل لأن مواقف هذه الطبقة أصبحت تعبر خلال التاريخ عن موقف قطاع عريض من المجتمع يفوق فى اتساعه قطاع الطبقة العاملة وحده. وبسيادة النظرة « العملية » أو « الواقعية » فى الادب الانجليزى المعاصر ، اختفت منه سمات كثيرة كان يتميز بها فيما مضى . فالكاتب الانجليزى المعاصر لا يعنى بتسجيل خواطره فى الوجود والكون بل أصبح يرى أن الاشارة الى مثل هذه الأمور فى وقتنا الراهن عبثا ينتمى الى الماضى المنصرم بترهاته .

تحقيق التراث



المحكم.. تأليف: ابن سيده
الجزء الثالث تحقيق: الدكتورة بنت الشاطئ

نقد: عبد الستار أحمد فراج

كتاب المحكم لابن سيده على بن اسماعيل المتوفى سنة ٤٥٨ هجرية ، من أعظم كتب اللغة الجامعة ، المعتمدة على عشرات المصادر ، وهو مما عول عليه ابن منظور فى تأليف كتابه لسان العرب بجانب التهذيب ، والصحاح وحواشى ابن برى على الصحاح والنهاية لابن الاثير فى غريب الحديث .

والفضل فى احياء المحكم يرجع الى عميد الادب العربى الدكتور طه حسين ، عن طريق اشرافه على اللجنة الثقافية بجامعة الدول العربية ، الى جانب ما لا يعد من فضله فى احياء الاصول من التراث العربى المجيد ، ليزيد فى ثروتنا المطبوعة من اللغة والادب والتاريخ .

واهم ما يفيده نشر كتاب المحكم أن يصحح ما فى لسان العرب من تصحيف وتحريف ، وأن يصحح ما فى المحكم نفسه مما كان من عمل النساخ عن طريق لسان العرب ، الذى يعد ما فيه نسخة وافية من نسخ المحكم ، فقد استوفى ابن منظور ما فيه ولم يفته الا ما اضيف الى نسخة لم تقع بين يديه .

وقد ظهر الجزء الاول بتحقيق الاستاذ مصطفى السقا والدكتور حسين نصار ، وظهر الجزء الثانى بتحقيقى ، وظهر الجزء الثالث بتحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن ((بنت الشاطىء)) وكان نشر هذا الاخير فى اواخر عام ١٩٦٣ .

ومهمة المحقق لكتب اللغة من أصعب الامور واشقها ، اذ يقتضيه الحرص على سلامة اللغة أن يتحرى كل كلمة لغوية، وأن يضبطها ضبطا صحيحا كاملا ، وأن يعنى بالشواهد عناية تامة ، فهو انما يقدم للقراء ما يكون مرجعا لهم ينطقون به لغتهم خالية من التبديل والتحريف . ولا يكفى أن يثبت المحقق بعض الفروق فى النسخ او المراجع ، ثم يهمل اكثرها أو يغ عن تصحيح التجارب فيفسد ما تعب فيه .

ولئن وكل بعض المحققين تصحيح كتبهم الى غيرهم ، فـ كتب اللغة ينبغى أن يرعاها صاحبها بنفسه فهو أدرى بمـ فيها ، وعليه تقع تبعة ما يصيب اللغة وشواهدها من تحريـ على انه لا يسلم كتاب بالنسبة للطباعة من وقوع الخطأ فـ رغم انف المصحح والمحقق ، ولكن الفرق كبير بين أن يجـ الخطأ كرها وأن يجىء بسبب الاهمال والتقصير .

والرجوع الى الدواوين والمصادر المختلفة ، ونسبة الشـ المجهول ، وذكر ارقام الصفحات فى الدواوين والاصول الـ فيها الشواهد من أهم القواعد التى تفرض فى تحقيق الكتب وبخاصة اللغوية ، للاطمئنان الى صحة النص وسلامتـه ولا يكفى أن يلقى المحقق نظرة عابرة على الصفحة ويذكرها بل تقتضيه الامانة أن يقابل كلا النصين ليعرف أيهما الصواب فيثبته .

وفى مقدمة الجزء الثالث الذى حققته الدكتورة عائشة عبـ الرحمن بيان فى صفحتين ، والذى يعنينى من هذا البيان :

أولا — قولها : ((وروجعت الشواهد والاعلام فى الـدواوين والاصول)) .

وثانيا — قولها : ((وعلامات الترقيم ليست من الاصل وانما وضعتها اجتهادا بعد طول تثبت ومراجعة للاصول ، ومن هذه العلامات ، علامة § أمام الدلالات المختلفة للمادة)) .

وثالثا — قولها : ((ومن حق شيخى الاستاذ امين الخـولى أن أذكر له هنا فضله الكبير فى معاونتى على تقديم هـــذا النص المحقق ..))

ورابعا — تاريخها الآتى :

مصر الجديدة : المحرم سنة ١٩٦٣ م

يونية ((حزيران — سنة ١٣٨٣ هـ

وبالطبع هذا الرابع دلالة واضحة على عدم العناية بالتصحيح والا لما اختل التاريخ فصار المحرم من أشهر الاعوام الميلادية ويونية — حزيران — من أشهر الاعوام الهجرية .

وأما القول الثالث فما كان أغنى استاذنا الجليل أمـين الخولى عن اشراكه فى تحمل وزر الاخطاء الكثيرة المنتشرة فى الكتاب ، والاهمال الشديد فى مقابلة النصوص .

وأما ثانى الاقوال ، فكل محقق يضع علامات الترقيم ، ويجب عليه ذلك ، لكن الذى ليس من وضع الدكتورة هـــو علامة أمام الدلالات المختلفة ، فهذه العلامة متفق عليها من بدء طبع الجزء الاول من المحكم ، وهى مثبتة فى الاول والثانى، والذى اختارها هو الاستاذ مصطفى السقا وأقرته اللجنـة التى اختارها الدكتور طه حسين لتحقيق اجزاء المحكم، وكان ذلك فى اجتماع حضرناه جميعا فى الجامعة العربية قبل طبع الكتاب .

وأما القول الاول فهو الذى حسابه كبير ..

وقبل الخوض فيه أقرر أن هذا الجزء الذى حققته الدكتورة لم يظفر بالعناية فى التصحيح . والا لما كان فى آخره تسـع صفحات كاملة كلها تصويب لما فى الجزء من خطــأ وتطبيع . على أن ما بقى فيه يزيد على هذا القدر .

ومن الامثلة التى سأذكرها برهانا على عدم الرجـوع الى الدواوين والاصول سيتبين مدى ما فى الكتاب من خطاوتقصير وتحريف . واترك أولا ما يحتمل الجدل وادعاء أن له وجهـا معقولا .

١ ـ فى الصفحة ٣ «ينفِضْنَ بالمشافر الهدالق» ضبطت «ينفضن» بكسر الفاء، والذى فى كتب اللغة أن مضارع نَفَضَ «ينفُضُ» بضم الفاء، ولو قوبل النص فى اللسان لما كان هذا الخطأ. والواجب أيضا التأكد من الأفعال المضارعة وضبطها.

٢ ـ فى الصفحة ٣ «يوم أديم بقّةِ الشريم» ضبطت «بقة» بكسر التاء، ولو قوبل النص فى اللسان لعرف أن ضبطها بفتح التاء ممنوعة من الصرف، وبالرجوع إلى مادة (بقق) يعرف أنه اسم امرأة.

٣ ـ فى الصفحة ١٥ «أرادوا أنها تَسْعِلُ ...» ضبطت «تسعل» بفتح العين. مع العلم أن سعل مضارعها بضم العين.

٤ ـ فى الصفحة ١٦ «ومنه جبلّ وليس بِمَرعِيّ» بكسر الراء وتشديد الياء، ولو قوبل ما فى اللسان لعلم أنها «وليس بِمَرْعًى» بسكون الراء وتنوين العين.

٥ ـ فى الصفحة ١٦ «ينادى الحباق وحُمَّاتِها» ولو قوبل ما فى اللسان لعلم أنها «وخمَّانَها» بفتح الخاء أو ضمها وبنون مفتوحة. والخمان هم الرذال.

٦ ـ فى الصفحة ١٦ :

«فلو كنت عيرا كنت عير مذلة
أو كنت كِسْرًا كنت كسر قبيح»

هذا بيت ملفق من وزنين صدره من الطويل وعجزه من الكامل فإما أن تحذف الفاء من أول صدره ليكون البيت من الكامل، وإما أن يكون أوّل عجزه «ولو كنت» ليصير البيت من الطويل وهو ما فى اللسان والهامش الذى وضعته الدكتورة يكفى فى التنبه للوزن لو عنيت به. ولا داعى للخرم

٧ ـ فى الصفحة ١٧ «لأنه أقلَّ العظام» بنصب «أقل» وواضح ما فى ذلك من تطبيع.

٨ ـ فى الصفحة ٥٤ «حجلِي تدرج بالشربة وقَّع» بكسر ة تحت ياء «حجلى» والصواب «حجْلَى» ويلاحظ أنها لم تضبط فى متن اللغة وكان الواجب عليها ضبطها.

٩ ـ فى الصفحة ٨٣ «إذا ما تَغَنَّى بالعشيَّاتِ شاربُ» وصوابها «تَغَنَّى» بنون مشددة مفتوحة، وليست بياء مشددة مضمومة. ولو قوبل اللسان ووزن البيت لما كان فيه هذا التحريف. وفى الهامش (١) فى الصفحة «ضبط كلم» وواضح أنه «ضبط قلم».

١٠ ـ فى الصفحة ٨٤ قال ذو الرمة :

كساهن لونَ الجُون بعد تَعَيُّس
لوهبين إحماشَ الوليدة بالقِدْر

بنصب «إحماش» مع أنها فاعل، ولو قوبل ديوانه طبع أوربا واللسان لما كان هذا الخطأ، وفى اللسان أيضا «الجَوْن» بفتح الجيم وسكون

الواو . والذى فى كتاب الدكتورة « الجُون » بضم الجيم .

١١ – فى الصفحة ٩١ « حسبت يوما غير قرّشاملا » بتنوين « شاملًا » وليس كذلك فهو « شاملَا » بفتحة واحدة ، لأنه قافية لرجَز .

١٢ – فى الصفحة ٩٤ وقول الشاعر :

ينضح بالبوْل والغُبارِ على
فَخِذيه نَضْح العيديةالجُلا

ضبطت بجر « الغبار » وبتحريك الخاء مكسورة فى « فخذيه » وهذا التحريك يكسر البيت ، وجر « الغبار » يفسد المعنى ، لأنه لا ينضح بالغبار ، وإنما الغبار على فخذيه ، فالغبار مرفوع ، ولو قوبل اللسان لما كان هذا الإفساد وكسر البيت .

١٣ – فى الصفحة ١٠٢ قال ذو الرمة :

ومن جوف أصداح يصيح بها الصدى
لبريَّة الأخفـاف صفـرٍ غرورها

إن الدكتورة كانت تلجأ دائمًا فى شعر ذى الرمة إلى طبعة بيروت ، وهى أسوأ طبعة وناقصة جدا ، وغير مضبوطة ، فى حين أن لذى الرمة ديوانا طبعة أوربا ، وهو واف ، ولا عذر لها فى أنها لم تلجأ إليه ، كما لا عذر لها فى عدم اللجوء إلى كثير من الدواوين المطبوعة ، فوقعت فى الخطإ الكثير ، وصواب بيت ذى الرمة كما فى ديوانه طبع أوربا صفحة ٣٠٧ .

ومن خوْفِ أصواء يصيح بها الصدى
لمُتْربة الأحقـاف صُفْـرٌ غُرورُها

١٤ – فى الصفحة ١١٥ فأما قول كعب بن زهير :

ومفحَصِها عنها الحصا بحرانها . . .

لو رجعت للسان والديوان لعرفت أنهـا « بِجِرانها » وأن « مفحصها » مرفوعة فى اللسان و منصوبة فى الديوان .

١٥ – فى الصفحة ١٢٨ « وبنو حَدَس : حى من اليمن » . ضبطت « حدس » بسكون الدال . والصواب أنها بفتح الدال كما فى اللسـان ، وكما فى الشاهد الذى جاء بعدها فى اللسـان والمحكم « مَلْسًا بذَوْدِ الحَدَسِيِّ مَلْسًا » .

١٦ – فى الصفحة ١٣٤ قال أبو ذؤيب :

وكأن مثلين : ألّا يسرحوا نعما . . .

والصواب « وكان مثلين » وأكد الخطأ أنه ذكر أيضا فى الهامش « كأن مثلين » وهذا الضبط. يكسر البيت، وديوان الهذليين المذكور فى الهامش ، فيه البيت صواب ، وكذلك فى اللسان . ويبدو أن كلمة « مثلين » المنصوبة حسبتها اسم « كأن » التى من أخوات « إن » وهى فى الحقيقة خبر « كان » غير المهموزة ، والمعنى : عدم سرح نعمهم وتسريحها كان مثلين .

١٧ – ويبدو أن وزن الشعر لا يلتفت إليه ، ففى صفحة ١٣٩ . :

سود سحاليل كأن جلو * دَهُنَّ ثياب راهبْ

ولا يعقل أن يكون صدر البيت وعجزه هكذا ، وإنما تكون «جلودهن» فى عجز البيت.

١٨ - فى الصفحة ١٤٤ «قال ابن غنمة» . وفى الهامش «٢» «عبدالله بن غنمة الضبي (ل)» والصواب «عنمة» بالعين المهملة كما فى اللسان نفسه، وقد وقع خطأً فى مواضع من بعض الكتب «غنمه» ولكن مادة اللسان المتفقة مع المحكم «عنمة» وإن أرادت تأكيداً الصحة ذلك فلتنظر الاشتقاق ١٩٩ - ٢٠٠ وتاج العروس مادة (عنم) .

١٩ - فى الصفحةِ ١٥٦ وقول قيس بن عيزارة «... تجمعٌ عند الحوسات ...» والصواب «تُجمَّع» بالبناء للمجهول، والكلمة الأخيرة مرفوعة نائب فاعل . ولا يعنى الدكتورة أنها لم تجد البيت فى ديوان الهذليين طبعة دار الكتب ، فإن أشعار الهذليين ليست مجموعة فى طبعة الدار ، وهذا الشعر فى شرح السكرى له ، وهو فى متناول الجميع ، طبع فى أوربا قبل طبعه فى القاهرة .

٢٠ - فى الصفحة ١٥٩ قال مرة بن عبدالله الهذلى :

تركْنَا بالمَرَاح وذى سحيم أبا حيَّان فى نفر مناف

وصواب البيت :

«تركنا بالمِراح ... مناق» بكسر ميم المراح و «مناق» بالقاف لا بالفاء ، وللدكتورة العذر فى أنه جاء فى اللسان محرفا ، لكن العذر يزول حينما نذكر أن شعر الهذليين كله مطبوع فى أوربا ، وموجود بالقاهرة فى المكتبات العامة . ، وجاء البيت فى صفحة ٢٥٨ من الجزء الذى حققته الدكتورة ، وكلمة «المراح» فيه صحيحة ، أما «مناف» فهى خطأ كالأُولى.

وجاء من القصيدة نفسها للشاعر نفسه بيت فى صفحة ٨١ من الكتاب الذى حققه الدكتورة ، وهو :

تركنا كُلَّ جِلْف حَوْشِبيٍّ

عظيم البَطْن منتفخ الصفاقِ

وهذا البيت هو التالى للبيت المحرف ، فلترجع الدكتورة لشرح السكرى والبقية ، والهامش ٣ فى صفحة ١٥٩ فى ثلاثة أسطر يجب حذفه ، فياقوت كما فى طبعة معجم البلدان الأُوربية ذكره فى (سحيم) وفى (المراح) باسم مرة بن عبد الله ، لا أمية بن عبد الله . وكذلك فى الطبعة المصرية ، فمن أين جاءت «أمية» .

٢١ - فى الصفحة ١٨٧ «باتت همومى فى الصدر تحطأها» صوابها «تحْضَؤُها» بالضاد لا بالطاء فلتنظر اللسان مادة (حضأ) .

٢٢ - فى الصفحة ١٩٤ «ولكنا حوتا بدحناء قامسُ» صوابه «ولكنا حوتًا بدحْنا أقامِسُ» أو «ولكنا حوتٌ بدحْنَاء قامِسُ» فعلى الرواية الأُولى تكون «حوتًا» منصوبة بالفعل «أقامس» وعلى الرواية الثانية تكون «حوت» مبتدأ و «قامس» خبرًا ،

ولتنظر شرح السكرى لأشعار الهذليين ، وفيه الروايتان ، أما ما ذكرته فى المحكم فهو خطأ .

٢٣ـ فى الصفحة ١٩٦ «على آلة حدباء نائية الظهر» وصوابها «نابية الظهر» كما فى اللسان ، والخشبة التى يحمل عليها الميت توصف بالنابية لا بالنائية .

٢٤ـ فى الصفحة ٢٠٦ بالهامش «نسبه فى (ل ، ت) إلى الأشعر الجعفى» صوابه «الأسعر الجعفى» بالسين المهملة ، وجاء محرفا فيما ذكرت ، ولتنظر صوابه فى مادة سعر ، وسبب تسميته .

٢٥ـ فى الصفحة ٢٠٩ «صراحيُّه والآخِيُّ المتحم» صوابها «صراحِيُّه» .

٢٦ـ فى الصفحة ٢١٨ «يقال لها دم الودج الذبيحِ» بكسر الحاء ، وصوابها «الذُبيحُ» بضمة على الحاء ، والقافية مرفوعة ، ولو قوبل الديوان المذكور بالهامش بدقة لما كان هذا الخطأ .

٢٧ـ فى الصفحة ٢٢٣ «قال قيس بن خويلد» وبالهامش ٤ «نسبه فى بلدان ياقوت لقيس بن العيزارة ولم نجد البيت فى ديوان الهذليين»

ومعلوم أن قيس بن العيزارة هو قيس بن خويلد وقد تقدم للدكتورة فى صفحة ١٥٦ بالهامش ٦ بالعمود الثانى أنهما واحد . ولو أنها رجعت إلى شرح السكرى لأشعار الهذليين المطبوع فى أوربا قبل طبعه فى القاهرة لاستغنت عن هذا الهامش الطويل فى صفحة ٢٢٣ .

٢٨ـ فى الصفحة ٢٣١ قال ساعدة بن جؤية «فإن تك قيس أُعْقِبت . . .» وبالهامش ٤ «وجاء الشطر الأول فى (ت) » وإن تك قسراأعقبت وما هنا من ديوان الهذليين (١ : ٢٢٧) .

إن رواية ديوان الهذليين فى الصفحة التى ذكرتها الدكتورة «فإن تك قَسْرٌ أَعْقَبَتْ» فكيف تذكر الصفحة ولا تتأكد مما فيها ؛ ثم كيف تحرف النص فى أصل المحكم ؟ وحتى طبعة أوربا لشعر ساعدة بن جؤية صحيحة «فإن تك قَسْرٌ أَعْقَبَتْ» ببناء «أعقبت» للمعلوم ، وبلفظة «قسر» وكذلك هو صواب فى اللسان ، ولو قابلته لما حرفت ، ولما أفسدت معنى البيت المشروح فى ديوان الهذليين الذى ذكرت صفحته .

٢٩ـ فى الصفحة ٢٣٢ «أعوذ بالله من غول مُغَوَّلة .. فى حدِّ ظُنبوب» صوابها «مُغَوِّلة .. ظُنْبوب» «مغوِّلة» اسم فاعل . و«ظنبوب» بضم الظاء لا فتحها ، ولو قابلت اللسان لما كان هذا الضبط الخطأ ، وبخاصة أيضا أن ظنبوب فى مادة «ظنب» بضم الظاء لا غير .

٣٠ـ فى الصفحة ٢٣٦ «لدى متن وازعها الأورمِ بجر» الأورم» وصوابها «الأورمُ» بالرفع ، فقصيدة البريق مرفوعة ، والمعنى يقتضى رفع «الأورم» وحقيقة جاءت مجرورة فى بعض المواد فى اللسان وفى ديوان الهذليين ، ولكن لو رجعت إلى بقية أشعار الهذليين ، وإلى

اللسان مادة (ورم) لعرفت أن الصواب الرفع والقافية والمعنى يقتضيان الرفع .

٣١ـ فى الصفحة ٢٤٢ «قروا أضيافهم رَبحَابيحّ.. سُمُر» والصواب «رَبَحًا ... سُمْرٍ» بتنوين الحاء المنصوبة وبإسكان الميم . وبغير الإسكان ينكسر البيت . وجاء صحيحا فى اللسان .

٣٢ـ فى الصفحة ٢٥٣ عمود ٢، سطر ٨ «إلامُزْوَجا». ضبط. اللسان «مُزَوَّجا» بضمة ففتحة فتشديد وفى مادة (زوج) لم يجئ «أزوج» وإنما جاء «زوَّج» فالتعدية بالتضعيف .

٣٣ـ فى الصفحة ٢٥٤ عمود (١) بالسطر (١) «فجعل له مذاقا وجوهرا» وفى الهامش (١) «كذا فى (ف ،ك ،ل) ولعله «ووجها» . لماذا هذا الرجاء ؟ إن كلام المؤلف فى العرض والجوهر ولا يريد إلا كلمة «وجوهرا» وإذا قرأت المادة فى صفحة ٢٥٣ عمود (٢) بالسطر ١٨ «فلأنه أخبر عن العرض بما يخبر به عن الجوهر» وفى صفحة ٢٥٤ بالعمود (١) بالسطر : ٥ «وذلك بأن يتخير شخصا مجسما ، لا عرضا متوهما» ويبدو أن الذى دعاها للرجاء قول الشاعر فى صفحة ٢٥٣ وهو أحد الفزاريين كما فى شرح الحماسة للمرزوقى ولم تنسبه الدكتورة له .

ولم أر كالمعروف أما مذاقُه فحلو
وأما وجهه فجميل .

فإن وجود «وأما وجهه» جعلها تقول : ولعله «ووجها» وليس ذلك ما عناه ابن سيدة ، وليس بالنسختين خطأٌ ، يضاف إلى ذلك اللسان ويعتبر نسخة ثالثة ، فلا خطأً فى مراد المؤلف حتى يقال : لعله «ووجها» .

٣٤ـ فى الصفحة ٢٥٦ «مطاريح بالوعث مرالحَشود» بفتح الحاء من «الحشود» وبدال . وصوابه «مرَّ الحُشُور» بضم الحاء وبراء فى آخر الكلمة . فلتنظر اللسان فى مادة طرح ومادة حشر وكذلك التاج وشرح السكرى . وقد سبق هذا البيت صحيحا فى جزء الدكتورة فى صفحة ٧٣ شاهدا على «الحشور» .

٣٥ـ فى الصفحة ٢٥٨ «فى نفر منافى» انظر عن ذلك الخطأ وتصويبه ما قدمته برقم ٢٠ .

٣٦ـ فى الصفحة ٢٩٢ «ببلقعة شآمِيَّة نفوح» صوابها «شآمِيَةٌ» بدون تشديد الياء وإلا انكسر البيت .

٣٧ـ فى الصفحة ٢٩٩ «غدير بَحوم» ـ لم تضبط. بحوم مع أنها لفظة لغوية مهمة ـ :

صغارها مثل الدبى وكبارها
مثل الضفادع فى غديربَحوم

والصواب كما فى اللسان «غديرِ بَحْوَم» (بدون إضافة) .

فصغارها ... مثل الضفادع فى غديرٍ بَحْوَم

ولتنظر القاموس وشرحه «كجعفر» .

٣٨ـ فى الصفحة ٣١٩ «ما كفتِ الحيش عن الأَرجل» بكسرة تحت تاء كنت» وصوابها

« كفتَ » بفتح التاء ، من الكفت ، لا من « كفى » ولو قابلت اللسان وديوان الهذليين لما كان هذا التحريف .

٣٩ـ في الصفحة ٣٢٩ « أو أصحم حام جراميزُه » بضمة على الزاى ، والصواب « جراميزَه »بنصبها والمعنى أنه يحمى جراميزه ، من حماه يحميه ، لامن حَمِى يحمى ، ولو راجعت اللسان وديوان الهذليين المذكور بالهامش لما كان هذا التحريف .

٤٠ـ في الصفحة ٣٦٢ « رأيتكم بنى الحذواء لما » صوابها « الخَذواء » بخاء معجمة ، ولتنظر مادة (خذا) في اللسان ومادة (ضحا) أيضا التى تقابل مادة المحكم في جزء الدكتورة .

٤١ـ في الصفحة ٣٧٢ « ومجد إذا ما حوَّط المجدُ نائلى » برفع « المجد » والصواب « المجدَ » بالنصب ، فنائله هو الذى يحوِّط المجد ، وليس المجد هو الذى يحوط النائل . ولتنظر اللسان في المادة .

٤٢ـ في الصفحة ٣٧٥ « سماحيجُ قُبٍّ طار عنها نُسالها » بإضافة سماحيج إلى قب ، والصواب « قُبٌّ » بالرفع ، صفة لسماحيج ، وسماحيج ممنوعة من الصرف ، وليست مضافة محذوفة التنوين ولتنظر ديوان ذى الرمة طبعة أوربا الذى لم تعن الدكتورة بالبحث عنه ؛ مع أن جزأها حافل بشعر ذى الرمة .

ولما احتاجت أن تكثر في الهوامش من قولها « ولم تجده في ديوانه طبعة بيروت » فلا عذر لها في إغفال المهم والإعتماد على التافة الناقص . وانظر أيها القارئُ أيضا المثال ٤٥ ففيه إضافة الممنوع من الصرف خطأً .

٤٣ـ في الصفحة ٣٨٢ « وقائلة ما كان حذوةَ بَعْلِها » صوابه « حذوةُ » بالرفع اسم كان . والمعنى أى شيء كانت حذوةُ بعلها » فلتراجع الديوان المذكور في الهامش . ولترجع إلى ديوان أبى ذُؤيب طبع أوربا قبل طبعه بالقاهرة .

٤٤ـ في الصفحة ٣٩٠ « قطر وراحته بليْل زَعزَعُ » صوابها « بَلِيلٌ زعزعُ » ليست من الليل وليست مجرورة ، وإنما هى من البلل وهى مرفوعة ، ولتنظر ديوان الهذليين الذى ذكرته بالهامش ، ولتنظر أيضا عن البليل صفحة ٣٨٤ بالعمود (ا) « رحالهم شآمِيَةٌ بَلِيلُ » وكذلك في صفحة ٣٣١ بالعمودِ (٢) هذا النص الأخير .

٤٥ـ في الصفحة ٣٩٣ كأن مصاعيبَ زُبِّ الرؤوس ... » وصوابها « زُبَّ الرؤوس » بالنصب على الباء ، وليست مصاعيب مضافة ، وإنما هى ممنوعة من الصرف ، والكلمة بعدها صفة لها ، ولتنظر ديوان الهذليين المذكور في الهامش واللسان في المادة نفسها . وانظر المثال ٤٢ ففيه أيضا إضافة الممنوع من الصرف خطأً .

٤٦ ـ فى الصفحة ٣٩٤ « وولى عامدًا لطَيّات فلج » صوابها « لِطِيات فلج » بكسرة تحت اللام وكسرة تحت الطاء . وقد جاءت محرفة فى اللسان ، كما جاءت غير مضبوطة فى نسخة (ك) ومضبوطة خطأً فى نسخة (ف) « لِطَيَّات » ولتنظر ديوان لبيد صفحة ٨٠ وفيه ضبط وشرح . وهو طبعة الكويت ١٩٦٢ وفى اللسان طوى « الطِّيَّة .. وقد تخفف فى ا لشعر ، قال الطرماح « أصم القلب موشيِّ الطِّيَات » .

هذه أمثلة واضحة الخطأ . تدل على إهمال فى التصحيح على الأقل ، إن لم تدل على أن الضبط كان من الذهن ، وليس بالرجوع إلى الأصول ولا الدواوين ، والذى يتتبع الهوامش فى هذا الجزء الذى حققته الدكتورة ، يرى أن الدواوين لم تراجع ، وأن الأصول أيضا لم تراجع . ويكفى أن ننظر إلى صفحة ١٣٥ بالعمود الثانى بالهامش ٦ عن بيت لكثير عزة ، تقول الدكتورة : « لم نجده فى بلدان يا قوت » ولو رجعت إلى ديوان كثير عزة لوجدته فيه واهتدت منه إلى موضعه فى بلدان ياقوت . وأعجب من هذا أنها تارة تقول عن ديوان الهذليين طبع دار الكتب : إنه رواية السكرى ، وتارة تقول : قال الشنقيطى فى شرحه . انظر مثلا صفحة ٣٧٦ هامش ٤ بالعمود (١) وصفحة ٣٥٤ هامش ٢ بالعمود ٢ مع أن ديوان الهذليين طبع دار الكتب ليس بشرح السكرى ولا بشرح الشنقيطى ، وإنما هو برواية الأصمعى ، كما هو مثبت فى أوله . ما عدا ثلاثة أقسام منه .

أما المنهج فى تكملة الأشطر فغير مستقيم ، فتارة تكملها ، وفى كثير من المواضع لا تكملها ، وكذلك المنهج فى ذكر اختلاف الرواية لا يسير على طريق واحد ،لافى الشعر ولا فى اختلاف الضبط. بين المحكم واللسان ، ومثل هذا يقال فى نسبة الأبيات ، وصحة الأسماء ، فمثلا فى صفحة ٣١٤ « غيلٌ ومد بجانبيه الطحلبُ » هو لساعدة بن جوية فى ديوان الهذليين ولم تذكره ، ومثلا فى صفحة ٣٢٢ « قال خالد بن مالك الهذلى » وهو خطأٌ فى المحكم واللسان ، وصوابه مالك بن الحارث وهو فى ديوان الهذليين ، وفى صفحة ١٤٤ « بنو شيبان آجالا قصارا » وهو لشمعلة بن الأخضر الضبى كما فى اللسان فى المادة المذكورة فى المحكم . وهذا يدل على أنها كانت تنظر فى اللسان نظرا خاطفا . أما ألفاظ اللغة فكثير منها غير مضبوط ، وأعنى بذلك أيضا ما جاء فى أثناء المادة مما يحتاج إلى ضبط . حتى يكون واضحا للقراء .

وهذان مثلان للخلاف بين ضبطها وضبط اللسان . ففى صفحة ٢ عمود ٢ « والحوقلة : القارورة الطويلة العنق تكون مع السِّقاء » بكسر السين ، فى حين أن ضبط اللسان وهو الأقرب للصواب « مع السَّقَّاء » بفتح السين وتشديد القاف . وفى صفحة ٧ « ورجل إنقحل وامرأة إنقحلة : مُخلِقا ن من الكبرو الهرم » بكسر اللام من « مخلقان » . وضبط اللسان « مُخلَقا ن » بفتح اللام ، وإذا نظرنا إلى مادة (خلق) فى اللغة ، وجدنا « وأخلق الدهرُ

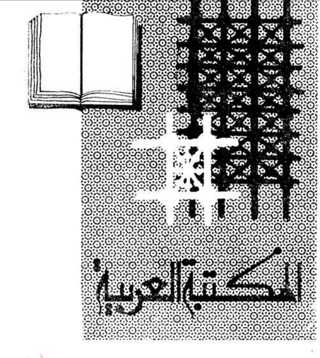
الشيء : أبلاه » فضبط. اللسان أقرب إلى هذا المعنى. إنى أستبعد أن تكون الدكتورة قد صححت هذا الجزء بنفسها . وإلا لما كانت فيه هذه الأخطاء الكثيرة . والصفحات التسع فى آخر الكتاب تصويبات دليل على ذلك ، ومالم يصحح لايقل عن هذا إن لم يزد ، وهذا الكتاب لغة جدير بالعناية والتصحيح . وقد ابتليت أنا بمثل هذا فى كتاب الأغانى طبع بيروت ، إذ أن الناشر طبع بعض أجزائه عنده ، ووكل تصحيحه رغم أنفى إلى من لا يحسن ذلك ، فجاء الجزءُ الواحد والعشرون بالذات مشوها تشويها تاما ، يستحيل علىَّ أنا محققه أن أعرف المراد منه فى بعض المواضع ، وإذا جاز أن يكون لى عذر بأن الكتاب طبع فى دولة أخرى للتوفير ، والناشر تاجر ، فكيف جاز للدكتورة فى أن تترك تصحيح كتاب لغة طبع فى القاهرة وهى بالقاهرة ؟ أنا لم أغتفر لنفسى ما جاء فى الأغانى رغم احتجاجى . ولهذا لا أغتفر للدكتورة إهمالها الذى يشوه اللغة وشواهدها . وكتابها يحتاج إلى تصحيح كثير ، لتكون اللغة سليمة من التحريف والتغيير .

* * * *

من كتب التراث التى ظهرت أخيرًا :

- كتاب المنتقى من السنن المسندة عن رسول الله صلى الله عليه وسلم ، تأليف الإمام الحافظ أبى محمد عبد الله النيسابورى المتوفى سنة ٣٠٧ هجرية طبع فى مصر على نفقة المملكة السعودية سنة ١٩٦٣
- كتاب العمل بالأسطرلاب للعلامة عبد الرحمن بن عمر الصوفى المتوفى سنة ٣٧٦ هـ. طبع بحيدر آباد سنة ١٩٦٢ ميلادية .
- كتاب رسوم دار الخلافة تأليف أبى الحسين هلال بن المحسن الصابى المتوفى سنة ٤٤٨ هجرية . طبع فى بغداد بتحقيق ميخائيل عواد فى سنة ١٩٦٤ ميلادية .







* الكتاب الذهبي روز اليوسف . القاهرة فبراير ١٩٦٤

١ ـ هذه المجموعة القصصية تحتوى على اثنتى عشرة قصة ، خمس منها مكتوبة بضمير الغائب أما السبع الباقية فمكتوبة بضمير المتكلم ، ويكاد يكون صاحبه واحدا برغم ما يبدو فى هذه القصص من تعارض ظاهرى لشخصية هذا المتكلم فى بعض القصص ، وهو ليس البطل فى معظم هذه القصص ، لكنه شخصية ثانوية . وليس ضمير المتكلم هو وحده الذى يتشابه فى هذه القصص بل ان بعض الاماكن تتكرر مثل « حانة السعادة » فهى الحانة التى يلجأ اليها كل مدمن فى احدى القصص ، كذلك تتكرر أسماء بعض الشخصيات مثل اسم الأستاذ عرجون وغيره على نحو ما سنذكر عند التعرض لشخصيات القصص .

ويكاد يكون الأسلوب واحدا فى جميع القصص ، وهو أسلوب يتسم بخاصتين رئيسيتين : أولهما أنه أسلوب المدرسة الواقعية أى الاسلوب الذى يكاد يعبر عن الاشياء بابعادها طبقا لقواعد المنظور ، ولا يحاول أن يحطم هذه القواعد حتى فى حالات كان من الممكن أن يتمرد فيها المؤلف على هذا الاسلوب كحالات تعاطى الحشيش فى قصة « سهرة شنديلى » أو احتساء الخمر كما فى قصتى « حانة السعادة » و « العروسة » أو هذيان الحمى فى قصة « دمعتان » أو الجنون فى قصة « المجنونة » حيث كان يمكن أن يلتحم الأسلوب والمضمون للتعبير عن هذه الحالات . ويمكن أن نقتبس هذه الفقرة من قصة « المجنونة » على سبيل المثال ، وهى تصور هلوسة البطل المرهق الأعصاب ، تتراءى له خلالها وجوه قاسية الملامح تحدق فيه بعيون جامدة :

« تمكن العناد والفضول فى أول الأمر فامعن النظر فيها .. انها وجوه لرجال كهول .. ابرز ما فيها عيونها الواسعة .. الجامدة .. التى تحدق فيه كلها دون أن تطرف .. وراعه أن شفاههم جميعا منطبقة .. وان ملامحهم صلبة كانها قدت من حجر وان احس ان أصحاب هذه الوجوه يعانون ارهاقا وحزنا عظيمين .. الخ (ص ١١٢)

فالروابط المنطقية الكثيرة بين الجمل تردنا الى عالم الوعى ولو انها اسقطت لجاء الأسلوب أقرب الى التعبير عما تتضمنه الكلمات ، ولعل الفارق يتضح اذا كتبت الفقرة على النحو التالى :

« وتملكه العناد والفضول فامعن النظر فيها .. وجوه لرجال كهول .. أبرز ما فيها عيونها الواسعة .. الجامدة .. تحدق فيه كلها دون أن تطرف .. شفاههم جميعا منطبقة .. ملامحهم صلبة .. قدت من حجر .. اصحابها يعانون ارهاقا وحزنا عظيمين .. »

وليس أستخدام الأسلوب الواقعي معناه بالضرورة أن القصص كلها تنتمي الى مايعرف بالمدرسة الواقعية ، فان بعضها يصل الى مرتبة الرمز كما في قصتي « الباب المغلق » و « المجنونة » وان لبست رداء الأسلوب الواقعي .

أما الخاصية الثانية فهو أن هذا الأسلوب الواقعي ليس أسلوبا حياديا باردا ، بل هو مصبوغ بصبغة التهكم المرير ، وهو تهكم متغلغل في رسم الشخصيات ومفارقات الأحداث . ويمكن أن نضرب مثالا لذلك أول فقرة من أول قصة حيث يقدم لنا المؤلف بطل قصته « الضاحك الأخير » التي اتخذها عنوانا لمجموعته :

« هرول مندفعا الى الخارج في خطوات قصيرة مضطربة .. وبسط كفيه السمينتين فاتكأ بهما على حافة الشرفة الكبيرة الواسعة .. وفي حركة سريعة الفها ، باعد بين الشرفة وفخذيه .. ودفع بعجيزته الى الوراء فتكومت وانزاحت بعيدا عن ساقيه القصيرتين فافسح بذلك مكانا لكرشه الضخم حتى لا يرتطم بالجدار .. وفي هذا الوضع تمكن على بك الدلنجاتي من الانحناء وراح يطل على الطريق .. فلاح رأسه الاصلع .. وظهر وجهه المتورم الذى طفت على ملامحه السمنة .. كما وضح الجزء الأعلى من صدره الذى يموج بالشحم وقد برز منه ثديان عجيبان لم يوهبهما ذكر من قبل .. اذ كانا كبيرين يندلقان حتى قمة بطنه .. كأنهما خلقا خصيصا لمرضعة بالأجر .. »

وواضح أن المؤلف يستخدم الفاظا معينة لنقل الصورة الساخرة لبطله مثل : « انكفأ ، المتورم ، يندلق .. الخ »

٢ ـ ويقودنا الحديث عن الأسلوب الى الحديث عن شخصيات القصص ، فنجد أن المؤلف اعتنى في تقديم شخصياته الرئيسية من ناحيتها الجسمية والنفسية . وهناك بعض الشخصيات في قصص مختلفة تكاد تتقارب في هذه السمات مثل شخصية الدلنجاتي السابقة ، والاستاذ عبد الصبور في قصة « كوليرا » والأستاذ عرجون في قصة « حانة السعادة » والاستاذ فارس الميداني المحامي في قصة « دمعتان » فكل منهم سمين وكل منهم محتال ، كأنما هناك صلة بين السمنة والاحتيال ، وهذان هما الوجهان الجسمي والنفسي لهذه الشخصيات .

ولعل ضخامة الجسم لها دلالتها على المركز الاجتماعي لهذه الشخصيات بالنسبة لمن يتعاملون معها من بيئات أدنى ، فنحن لا نتلقى صورة هذه الشخصيات مباشرة بل من خلال رؤية هؤلاء الاشخاص الادنى مركزا . فلا عجب أن تتضخم أجسامهم تبعا لتضخم مركزهم الاجتماعي بالنسبة لهؤلاء الرواه الأقل مركزا الذين يعبرون عن هذين الوجهين في أكثر من مناسبة .

فسعيد أفندي في قصة « دمعتان » يروى لنا رؤيته للمدير وهو يتسلم منه خطاب فصله من العمل بقوله :

« لقد بدا وهو يسلمني الخطاب أقوى مني .. احسست انه عملاق ضخم (ص ٨٦) »

ثم يروى لنا مقابلته للاستاذ فارس الميداني المحامي قائلا :

« وجلس الأستاذ فارس وارتكز بظهره على المقعد حتى برز صدره في تعاظم ثم أخرج من درج مكتبه الأوسط علبة سجاير كبيرة مد بها يده الينا دون كلمة فشكرناه معتذرين فلم يعاود .. الخ (ص ٩١) »

فالراوى يجد علاقة حيوية بين صاحب هذا الصدر الذى يبرز في تعاظم وطريقة تقديمه السجائر في تعاظم أيضا . وهو ينقل الينا هذه العلاقة ويحاول اقناعنا بها .

أما الشخصيات المخدوعة أو التى تحتال على كبار المحتالين أو تنتمي الى طبقات أدنى بوجه عام فهى أنحف عودا أو على الأقل لا ذكر لضخامة أجسامهم .

٣ ـ وهذا يؤدى بنا الى الحديث عن الموضوع الأساسى في هذه المجموعة ، وهو مأساة العلاقات البشرية . انها علاقة تبدو في ظاهرها مضحكة وهى في حقيقتها مبكية . فالقصص في مجموعها تصور معركة البشر بين بعضهم بعضا ، كل منهم يحاول أن يحتال على الاخر ويخدعه ، وهو خداع لا يرحم ، بل هو لا ينمو ولا يزدهر الا على حساب ضعف الاخرين وحاجتهم وتعطلهم وجهلهم ، وأحيانا على حساب طموحهم الفنى .

ففى قصة « الضاحك الاخير » نجد الاستاذ الدلنجاتى يحاول أن يضحك على جماهير الناس ليفوز في المعركة الانتخابية لا يتورع عن استخدام الفتوات لارغام منافسيه على الانسحاب ولا عن محترفى الخطابة ليبهر الأميين وطيبى النوايا . ولكن الدلنجاتى يقع بدوره في يد المحتال الاستاذ عجيب محترف الخطابة ـ وصاحب ضمير المتكلم في القصة ـ ليخدعه بدوره ويستولى منه على عشرين جنيها دون أن يؤدى ذلك الى فوز الدلنجاتى في الانتخابات . فكان خداع الأستاذ عجيب للدلنجاتى الذى يقع على نطاق فردى ، عقاب لخداع الدلنجاتى لجماهير الشعب .

أما قصة « الباب المغلق » ـ وهى من أحسن قصص المجموعة ـ فهى مأساة انسان لم يكن له اسم يؤهله للكتابة في الصحف فاخترع اسما وهميا يسبقه لقب دكتور يوقع به مقالاته ، ثم مالبث أن اكتشف انه أسير حيلته التى اخترعها فاضمر كراهية عميقة لهذا الجانب من شخصيته ، حتى اذا ما تخيل في احدى الليالى وتحت تأثير الخمر أن هناك انسانا بهذا الاسم الوهمى انهال عليه يحطمه ، يحطم هذا الجانب الوهمى من حياته الذى سلب الجانب الحقيقى منها . هنا نتجاوز الواقع الى الرمز ، لاسيما ونحن نقرأ نهاية القصة ، فالفرد يخدع المجتمع ، والمجتمع يطالبه بان يخدعه ولا يقبله الا على هذه الصورة الوهمية ، لكن الخداع ما يلبث أن يسلب صاحبه وجوده الحقيقى . فالظاهر الذى اخترعه يلغى حقيقته الباطنة ، فيدمر هذا الظاهر عساه يسترد حقيقته .

وفي قصة « سهرة شندويلى » يحاول سامى أفندى أن يخدع الجالسين معه خدعة كادت تكلفه حياته ، فقد رفض أن يتعاطى الحشيش معهم فسخروا منه وجد المجتمع يطالبه بأن يبدو على غير حقيقته ، لهذا عندما عرضوا عليه قطعة الأفيون قبلها ليزيل ما قد يكون علق بذهنهم من سذاجته ، ليظهر على غير حقيقته ، هكذا يطالبه المجتمع . وانتهى به الأمر الى اسعافه بالقصر العينى ، وهناك احتال عليه المرضون بدورهم فسلبوه أول مرتب قبضه في حياته ثمنا لسكوتهم وعدم ابلاغ النيابة بما يحويه غسيل معدته .

وفي قصة « كوليرا » نجد الاستاذ عبد الصبور يريد أن يفوز في الانتخابات فيحتال على ذلك بتكوين جمعية لمحاربة الكوليرا يخدع بها الجمهور الطيب وهو يوزع مناصب الجمعية على أفراده .

وفى قصة « الجبان » نجد مهندسا يخدع فتاة جميلة فقيرة ، ثم يعمل على اجهاضها حتى لا تهدده الفضيحة ،فتموت بين يدى الطبيب .

وفى قصة « حانة السعادة » يقع صابر افندى المتعطل فى يد محتال اسمه الأستاذ عرجون يوهمه انه يعرف اين توجد الكنوز فى جبل المقطم ويستغل غفلته وتلهفه على المال فيسلبه خمسة جنيهات اقترضها من جاره ليعطيها لمثل هذا المحتال .

وفى قصة « دمعتان » يقع سعيد أفندى المتعطل ـ وهو اشبه بصابر أفندى فى القصة السابعة ـ بالأستاذ فارس الميدانى المحامى ، فيسلبه خمسة جنيهات اقترضها من جاره ايضا ليتظاهر بالترافع فى قضية فصله من العمل وهو يعلم انها مرفوضة شكلا لتقديمها بعد الموعد القانونى .

وقصة « بلاغ » ليست الا قصة زوجة تخدع زوجها فتنتهز فرصة سفره لتخونه مع عشيق لها ، حتى اذا ضبطها معه بحضور الشرطة ، خدعته بدموعها وأنوثتها واستغلت ضعفه فيعفو عنها .

اما قصة « المجنون » فهى تطرح بوضوح هذا التساؤل : من هو المجنون ، هل هو محمود افندى علوى المخلص المجد فى عمله ، ام هو محفوظ الحكيم الذى يخدع الناس بادبه المفرط وانحناءاته ومعسول قوله دون ان يقوم باى عمل جدى . ان القصة تعلن أن محمود علوى هو المجنون .

٤ ـ يكاد الأستاذ عباس الاسوانى يتبع تكتيكا واحدابالنسبة لمعظم قصص المجموعة . ففى القصة الاولى مثلا تبدأ بالدلنجاتى وهو يطل من الشرفة على المظاهرة التى أعدها تابعه فوره بينما وقف الى جانبه تابعه الاخر ـ واستاذه فى فن الاحتيال ـ الأستاذ عجيب ، ثم ما نلبث ان نترك المظاهرة ، ليقدم لناعجيب نفسه ثم يقدم لنا قصة الدلنجاتى مع منافسيه لنعود الى المظاهرة من جديد ، ونكون بذلك قد بلغنا منتصف القصة ، ثم نترك المظاهرة لنتتبع بقية القصة بين الدلنجاتى ومنافسيه لنفاجأ فى نهاية القصة بان الدلنجاتى المحتال وجد من يحتال عليه من بين أعوانه . فالخط القصصى يسير على النحو التالى : تبدأ من نقطة معينة ثم نعود القهقرى لنصل الى ما ابتدأنا به فتصبح البداية وسطا ثم نتتبع ماتلا ذلك من احداث لنصل الى النهاية التى تهب المغزى لكل ما سبقها من احداث .

وفى قصة « الباب المغلق » نجد الخط نفسه نبدأ من الحانة المغلقة والراوى المخمور يخرج منها مع الخارجين ، ثم نعود القهقرى لنتعرف على تاريخ حياته ومشكلته مع شخصيته التى اخترعها ليدخل بها عالم الصحافة ، ويتم هذا بوضوح عندما يقول لنا الراوى :

« لابد ان اقول لكم شيئا بسيطا عن حياتى . .فهكذا تجرى القصص ، لابد منَ اشباع فضول القارىء والا اتهمنا بالنقص او الغموض (ص ٢٠) »

ثم يسرد لنا موجزا لحياته منذ ميلاده حتى ينتهى بقوله :
اظن أن ماقلته عن نفسى قد أرضاك .. ومن الممكن اناحدثك اكثر .. غير ان عيبى الوحيد اننى اتشوق دائما للخاتمة .. اين تركتك أجل .. كنت اقول اننى لم اقصد منزلى .. (ص ٢٤) »

وهكذا نعود الى نقطة البداية التى تصبح وسطا ليستمر تتبع الأحداث بعد ذلك حتى يتوهم تحت تأثير الخمر آنه يلتقى بمن يحمل اسم الشخصية التى اخترعها والتى يحقد عليها ويكرهها فيحطمها ويفكر فى طريقة لاخفائها من الوجود تماما .

وهكذا الامر فى قصة « سهرة شندويلى » تبدأ بدعوةشندويلى لزميله الجديد فى العمل سامى افندى الى قضاء السهرة عنده ، ثم نعود القهقرى لنعرف اطرافا من تاريخ حياة شندويلى ثم نرتد الى السهرة ، وتتطور الاحداث حتى يذهب سامى الى القصر العينى لاسعافه لتنتهى القصة بالمرضين وهم يسلبونه أول مرتب قبضه فى حياته ثمنا لسكوتهم .

وقصة « كوليرا » تبدأ بدعوة الأستاذ عبد الصبور علام للاستاذ فؤاد المناديلى لحضور جمعية محاربة الكوليرا ، ثمنعود القهقرى لنتعرف على هاتين الشخصيتين فاذا تم التعرف عدنا الى الاجتماع لنتابع احداثه .

هكذا تمضى قصص المجموعة لا يستثنى منها الا قصتا « دمعتان » و « أبو حنفى » حيث تتسلسل الأحداث تسلسلا زمنيا بلا تقديم ولا تاخير . أما قصة « المجنون » فهى القصة الوحيدة فى المجموعة التى تبدأ بالنهاية ثم تعود القهقرى لتنتهى الى ما بدات به .

يوسف الشارونى





ترجمة الدكتور وهيب كامل
علوم اليونان وسبل انتقالها إلى العرب

ان تراث العرب فى الادب والفلسفة وعلوم الطب والرياضيات جديرة بمزيد دائم من الدراسة والتقييم ٠

ولقد ورث العـــرب ذخيرة عظيمـة من علوم اليونان بعـد فتوحاتهم فى آسيا وشمال افريقية ، وتفتحت عقولهم فى أوج ازدهار حضارتهم لاستيعاب هذه العلوم والسير بها قدما الى حد أن اصبحوا اساتذة العالم الغربى فى العصور الوسطى ٠

وكتاب أوليرى عن علوم اليونان وسبل انتقالها الى العرب من أهم ماكتب فى هذا الموضـــوع لذلك جاءت ترجمته التى نشرت ضمن مجموعة الالف كتاب ،والتى اضطلع بها المرحوم الدكتور وهيب كامل تســد نقصا واضحا فى معرفتنا بتراث اليونان فى الشرق ابان القرون الاولى للمسيحية ٠

وهى فترة كانت تموج بعديد من التيارات الفكرية وتتصارع فيها العقائد الدينية ٠

ولقد أكمل المرحوم الدكتور وهـيب كامل بترجمـــة هذا الكتاب ماسبق أن عنى به من دراســـات تدور حول التاريخ المصرى القديم وفى القرون الاولى للمسيحية خاصة من وجهة نظر قدماء المؤرخين وله فى هذا الموضوع هيرودوت فى مصر واميانوس ماركيلينوس فى مصر ٠

وقد راجع هذا الكتاب الاستاذ الدكتور زكى على ٠ وحقا لم يدخر وسعا فى اضـافة كثير من التعليقات والتصويبات التى كان لابد من ادخالها ٠ حتى تتم للقـــارىء صورة واضحة لكل ما ورد فى هذا الكتاب القيم ٠

ويبلـغ الكتاب مائتين وستا وستين صفحة ، وينقســـم الى عشرة فصـول تناولت موضوعات متفرقة يدور معظمها حول البيئة التاريخية والفكرية التى نما فيها الفكر العربى منـــذ القرون الاولى للاسلام ، خاصة فى سوريا وبلاد مابين النهرين وفارس ٠

ولقد وضح المؤلف فى مقدمة الكتاب حقيقة تاريخية لا شك فيها ، هى أن الكتاب اليونان الذين تاثر بهم العالم الشرقى ، لم يكونوا الشعراء ولا الخطباء ولا المؤرخين وانما هم بوجه خاص العلمـــاء الذين الفوا فى الطب والفلك والرياضـيات والفلسفة ٠

ذلك لان العصر الذى ورث فيه العرب ثقافة اليونان الاقدمين كان الفكر اليونانى فيه منصرفا الى العلم ، وكانت الاسكندرية قد حلت محل أثينا ٠

وكانت ســوريا هى الوسيط المبـــاشر فى ترجمة الكثير من علوم اليونان خاصة على أيدى السريان ٠ وظل الحال كذلك الى الحين الذى أمكن للعرب والمسلمين انفســهم الرجوع الى الاصول اليونانية ٠

ولقد اصطبغت مصر وسوريا بالصبغة الهلينية بعد فتوحات الاسـكندر ، خاصـة فى عصر البطالسة والســلوكيين ، وظلت اليونانية لغة الثقافة والكنيســـــة المسيحية حتى فى عصر الرومان ٠

وكانت الكنيسة المسيحية من العوامل التى ساعدت على نشر الثقافة اليـــونانية ، اذ كانت لغتها يونانية وانتشرت بفضل مجهودات القديس بولس الـــذى بشر بالمسيحية بين الشعوب دون الاقتصار على التبشير بها بين اليهود ٠

وكان من الطبيعى بعد أن اصطبغت سوريا بالصبغة اليونانية أن أثرت ثقافة اليونان وفلسفتهـا على يهود فلسطين ، بل حاول الملك انطيوخوس ابيفانس Antiochus Epiphanes (١٧٥ ـ ١٦٤ ق٠م) أن ينشر بينهم الثقافة اليونانية ويدخل آلهة اليونان ٠

وقد انتهى الامر بثورة المحافظين من اليهود ، وتزعم الثورة عليه طائفة المكابيين ، بل لقد امتدت ثورة المكابيين الى الرجعية من يهود الشتات Diascora الذين تمسكوا بالعبرية بدلا من اليونانية ٠

ولئن كانت العبرية هى اللغة اللنتشرة فى السهول ، وكانت اليونانية هى لغة الثقافة ، الا أن اللغة الثالثة المنتشرة فى ذلك الحين فى سوريا وبلاد مابين النهرين فكانت اللغة الآرامية التى تفرعت الى لهجة سميت باسم اللغة السريانية ٠

وكانت السريانية ـ الآرامية لغة اهم طوائف المسيحية المنتشرة فى سوريا ، وهى طائفة النساطرة الذين اتخذوا مدينتى نصيبين والرها اهم مراكز لهم ٠ وينتسب النساطرة الى نســـطوريوس بطـــريرك القسطنطينية الذى أيد الراهب أنسطاس فيما ذهب اليه من انكار وصف العـــذراء مريم المبـــاركة بانها أم الالـــه Theotokos ذاهبا الى انها لم تكن سوى أم لعيسى باعتباره بشرا آدميا ٠

وأثار هذا الرأى أكثر اتباع الكنيسة المصرية الـــتى كانت تنزع نزعا اشــــد روحانية وتصوفا ، وتزعم كيرلس بطريرك الاسكندرية المعارضة ضد نسطوريوس وانتهى النزاع بأن تدخل الامبراطور الرومانى ، وعقد مجمعا فى أفسوس عام ٤٣١ صدر فيه قرار بطرد نسطوريوس وحرمانه ، ولكن كثيرا من السريان لم يقبلوا هذا القرار وانفصلوا عن الكنيسة الارثوذكسية وعرف هؤلاء المنشقون باسم النساطرة ٠

وعى العموم فان اهم ما أوصله النساطرة السريان من العلوم اليونانية الى العرب تحقق عندما استقرت الخلافة فى بغداد ٠ وهى على مقربة من جنديسابور ٠ فانشا المأمون مدرسة للترجمة سماها بدار الحـــكمة وعين حنين ابن اســـحق على رأس هذه المدرسة ٠ وكانت تتم فيها الترجمات عن اليونانية الى العربية والسريانية على السواء ٠

وبفضل حنين بن اسحق وابنه اسحق وحبيش بن الحســن

عرفت أكثر مؤلفات أطباء اليونان وعلمائهم الرياضيين .

ويكاد يكون من المؤكد ان العلوم الطبية قد وصلت العرب عن طريق الترجمات السريانية ، أما الترجمات التي وضعت عن اليونانية راسا فقد جاءت فيما بعد . وقد نقل حنين بن اسحق كتاب ابقراط المعروف باسم Aphorisms الى العربية وعرف باسم كتاب الوصفات وعرفت ايضا مؤلفات جالينوس جالينوس .

وكان جرجس بن بختشيوع من اشهر الاطباء النساطرة السريان .

***

كذلك ترجمت بعض الكتب الرياضية والفلكية عن السريانية ، غير أن الرجوع الى الاصول اليونانية راسا كان اسبق في هذين الفرعين ، ولعل السبب في ذلك ان الدقة الشديدة في المصطلحات الرياضية كانت في غاية من الاهمية .. ولما كانت اللغة العربية تفتقر الى المصطلحات الفنية ، فكثيرا ماكانت تكتب المصطلحات اليونانية كما هي بحروف عربية . وقد عرف كتاب بطليموس في الفلك والرياضيات باسم كتاب المجسطي عند العرب .

ومن اشهر المترجمين في الفلك والرياضيات ثابت بن قرة وكان من اهل مدينة حران الوثنية .

اما في الفلسفة فقد كانت عناية السريان منصرفة الى ارسطو وقد اقتصرت على المنطق وعلى ايساغوجي ومختصر للفلسفة الارستطالية من وضع نيقولا الدمشقي .

وفضلا عن طريق السريان الذى أوصل الى العرب علوم اليونان ، يذهب المؤلف في هذا الكتاب الى ان تاثير اليونان وصل الى العرب عن طريق الهند ومنها عبر فارس .

ويوضح كيف تاثرت الهند بعلوم اليونان بعد فتح الاسكندر لها .

وقد صارت مدينة بتالى بوترا في القرن الخامس مركزا لبحوث الفلك والرياضيات وتاثرت بعلوم مدرسة الاسكندرية التي كانت على صلة بها بواسطة الطريق البحرى .

وفي القرن السابع الف كتاب في الفلك يسمى برهما سيدهانتا ، وقد عرف العرب هذا الكتاب في عهد هارون الرشيد واعتمدوا عليه في معرفتهم بعلم الفلك ويعد أساسا للكتاب الذى عرف باسم السند هند ، وهو الاسم الذى يقابل الاسم الهندى سيدهانتا .

ويرجح المؤلف ان تكون ترجمة كتاب السند هند عن سيدهانتا قد مرت بثلاث مراحل في الترجمةمن الهندية الى الفارسية ومن الفارسية الى السريانية ومن السريانية الى العربية . وكانت أشهر المراكز التى تمثلت علوم اليونان وتفكير الهنود مدينة بلخ التى كانت من أهم معاقل الديانة البوذية وكذلك كانت مدينة مرو .

اما عن اثر اليونان في الفلسفة الاسلامية فقد وصلهم في بادىء الامر على يد السريان الذين انصرفت عنايتهم الى منطق ارسطو وايساغوجى فورفوريوس .

وقد وصلتهم فلسفة ارسطو سواء عن طريق مدرسة الاسكندرية أو عن طريق السريان مصطبغة بالافلاطونية الجديدة التي ترجع الى مؤسسها آمنيوس ساكاس الذى كان مسيحيا من اهل الاسكندرية ثم تحول عن دينه وصار وثنيا ثم أكملها افلوطين الذى تعلم في الاسكندرية وعلم في روما .

لكن البداية الجدية لدراسة فلسفة ارسطو انما ترجع الى فيلسوف العرب ، أبى يوسف يعقوب بن اسحق الكندى .

وقد اصلح وراجع (الهيات ارسطو) التى ترجع في الحقيقة الى تساعيات افلوطين والتى سبق بترجمتها عبد المسيح الحمصى .

وعلى العموم يرى القارىء في هذا الكتاب كيف امتدتالثقافة اليونانية الى أطراف بعيدة في القارة الافريقية والاسيوية ويتتبع الطرق المختلفة التى سلكتها حتى اطلع عليها العرب .

ولقد احسن المراجع الاستاذ الدكتور زكى على فيما اضافه من تعقيبات على بعض الاحكام التى تورط فيها المؤلف الغربى .

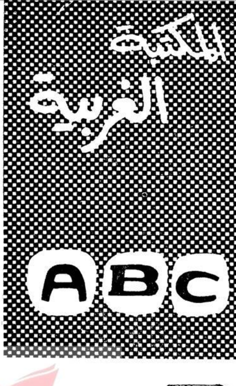
ومن قبيل ذلك قوله ان العرب الفاتحين كانوا يعتمدون على ثمار مجهودات سكان البلاد التى فتحوها ، وعقب الاستاذ المراجع على ذلك بقوله ان بقيتهم من الفتح كانت لتامين الوحدة العربية التى جاءت مع الاسلام ، كما انهم حين قصروا الجندية وشئون الحرب على انفسهم فلا يعنى ذلك انصرافهم عن الاشتراك مع سكان البلاد عن العمل المثمر .

ومما ياخذ على المؤلف ايضا رأيه من ان تعاليم ارسطو كانت تقبل عند فلاسفة العرب حتى لو تعارضت مع النصوص الحرفية في القرآن .

والواقع ان الفلاسفة العرب لم يكونوا ليقبلوا الا ما يتفق ودينهم من فلسفة اليونان وعمدوا جميعا الى التوفيق بين الفلسفة اليونانية ودينهم الاسلامى .

اما فيما يتعلق برأيه في الفقه الاسلامى ، فقد يكون حقا أن المسلمين قد تأثروا بالقانون الرومانى المتأثر بالفلسفة الرواقية ، ولكن مما لا شك فيه أن علم أصول الفقه قد نبت وتطور مستقلا عن المؤثرات الاجنبية وكان أساسه القرآن الكريم والاجتهاد بالرأى منذ عهد النبى عليه السلام .

الدكتورة أميرة حلمى مطر





H. COOMBES
LITERATURE AND CRITICTSM
A PELTCAN BOOK, 1963

لعل أول مايلفت النظر فى هذا الكتاب لمؤلفه الاستاذ هـ · كومز هو ربطه الوثيق بين عمليتى الخلق والنقد فالمؤلف يدرس طبيعة الادب عل ضوء نصوص ادبية محددة · والكتاب يتالف من ستة فصول هى (الوزن) (القافية) (الصور) (التفكير الشعرى) (الاحساس) (الكلمات) فضلا عن كلمة تمهيدية ونصوص مختارة للنقد وفهرس باهم المراجع النقدية الحديثة وكشاف ·

يقول المؤلف فى كلمته التمهيدية ان للنقد الادبى وظيفتين اساسيتين : اما الوظيفة الاولى فهى التعبير عن استجابة الناقد للعمل الفنى تعبيرا مبررا واعيا واضحا بقدر المستطاع واعانة القارىء بذلك على فهم العمل والاستمتاع به . وأما الوظيفة الثانية فهى الابانة عن العناصر التى تمنح العمل الفنى مذاقه الخاص الذى يمتاز به عن غيره · وهاتان الوظيفتان تسيران عادة جنبا الى جنب ، فالناقد الحريص عل تبرير احكامه لابد وان يرجع الى العمل المنقود دائما · ان النقد هو ـ فى المحل الاول ـ عملية تحليلية توجه همها الى دراسة كلمات الكاتب واستخدامه للغة ·· وهذا المنهج التحليل لايعدم من يعارضونه · فهناك من يرون انه (يعنى بالسفاسف) او انه (يقتل ليشرح) او غير ذلك ·· والحقيقة ان التحليل لايمزق العمل الفنى وانما يساعدنا عل رؤيته ككل وتذوق معناه الكلى ودلالته · والتحليل لايعنى الفصل بين عناصر الادب وانما يعنى التمييز بينهـا · يقول برنارد شو ان مسرحية عطيل (مضحكة عقليا وجليلة اذنيا) فهل هذا صحيح ؟ الحق ان برنارد شو هنا ـ كاغلب العقليين يميل الى الفصل بين (المضمون) و (الشعر) بل ويقصر حديثه

على الجانب الصوتى من الشعر • وهذا ماينبغى على الناقد ان يتجنبه •

يقول المؤلف فى الفصل الاول (الوزن) اننا حين نتحدث عن الاوزان نميل دائما الى مقارنتها بضربات القلب أو حركة اليدين والقدمين اثناء السير او تعاقب الليل والنهار ودورة الفصول أو دورة القمر حول الارض ودورة الارض حول الشمس •• وهذا خطأ • فالوزن ليس مجرد تكرار لوحدات معينة وليس طريقه نضبط بها الوقت • انه صدى للحركة الذهنية والعاطفية فى نفس الانسان وهو يتنوع بتنوع الحالات التى تولده • ولهذا فان الشاعر الذى يبالغ فى مراعاة الوزن يحرم نفسه من تصوير الظلال الدقيقة للعواطف والافكار • ان الوزن ينبغى أن يتشكل حسب انفعالات القصيدة وأن يعبر عن التحولات التى تمر بها • ليس الوزن غاية فى حد ذاته ولكنه وسيلة لتعميق ابعاد التجربة واعطائها شكلا • ان سوينبرن فى مسرحيته الشعرية (اتالانتا) يعنى بالوزن عناية فائقة • وادجار آلان بو فى قصيدته (الغراب) يفعل نفس الشيء ولكن الشاعرين - رغم ذلك - لايرضياننا ارضاء كاملا • وعلة ذلك أنهما ينظران الى الوزن وكأنه رقية سحرية تسلب القارىء وعيه وتنيمه •

ولو اننا قارنا هذين الشاعرين بجون دون مثلا لتبين لنا الفرق بينهما وبينه • فدون يشاركهما عنايتهما بالوزن ولكنه يختلف عنهما فى أنه لا يفرضه على قصيدته فرضا • ان الوزن عنده ثمرة طبيعية لحركة العاطفة والفكر •

وفى الفصل الثانى (القافية) يقول المؤلف ان القافية قد تكون اداة نافعة فى يد الشاعر وقد تكون ضارة • انها بوجه عام ليست عنصرا اساسيا فى الشعر ولكن الشاعر البارع يستطيع تطويعها لخدمة اغراضه • وقد اتى على الشعر الانجليزى حين من الدهر ساد فيه مايعرف باسم (الثنائى البطولى Heroic couplet) وهو نموذج شعرى يتألف من بيتين يتبعان قافية واحدة وكلا البيتين مؤلف من خمس تفعيلات تحمل كل تفعيلة منها مقطعين : الاول خفيفة والثانية ثقيلة • وممن برعوا فى كتابة هذا الثنائى البطولى بوب ودرايدن اذ جعلا منه وسيلة لنشر آرائهما وارسال الاقوال المأثورة أو التهكم • وهناك فى الشعر الانجليزى نماذج اخرى كثيرة لشعراء احسنوا الانتفاع بالقافية كجون دون وهنرى كنج واللورد تنيسون •

وفى الفصل الثالث (الصورة الشعرية) يقول المؤلف ان الصورة تعميق وتوضيح واثراء • ومن الخير للكاتب الا يلجأ اليها مالم تؤد احدى هذه المهام • ولا داعى لاستخدامها الا اذا كان هناك مايستوجب ذلك • فقولك (كان ابيض كملاءة) قد غدا تشبيها مكرورا مبتذلا ولعله كان اجدى عليك ان تقول ببساطة (كان شاحبا جدا) وقولك (أسود كجوف ذئب) صورة متكلفة • فهل السواد من لوازم جــوف الذئب ؟ ولم الذئب بالذات ؟ الا أنه ليس من الضرورى لكى تكون الصورة ناجحة ان تكون غريبة • فالاديب العظيم كثيرا مايخلق صورا مدهشة من ابسط الاشياء • ولنلاحظ ايضا ان الصورة تلقى بظلالها على كل ماحولها : فمسرحيات شكسبير مثلا غنية بالصور ولكنها صور مرتبطة بعضها ببعض تعين على خلق الجو العام للمسرحية •

هذه أبيات لاليوت من قصيدته (الارض اليباب) توضح لنا كيف تكون الصورة نافعة فعالة :

لاماء، هنا لاشيء سوى الصخر
الصخر ولا ماء والطريق الرملى
الطريق الذى يتعرج بين الجبال
وهى جبال من صخر بلا ماء
لو كان ثمة ماء لتوقفنا وارتوينا
بيد أن المرء لايستطيع ريا ولا تفكيرا بين الصخور
العرق جاف والأقدام تغوص فى الرمال
آه لو كان ثمة ماء بين الصخور
لكن فم الجبل الميت ينفرج عن اسنان نخرها السوس وماعاد فى مكنتها البصاق
الا ان المرء لايستطيع هنا قياما ولا رقودا ولا قعودا
حتى الصمت لاوجود له فى الجبال
بل رعد جاف قاحل لايعقبه مطر
حتى العزلة لاوجود لها فى الجبال
بل وجوه حمراء مقطبة تكشر عن انيابها هازئة
وتطل من أبواب البيوت المشيدة من الطين المشدوخ

ان هذه المقطوعة - كما يقول اليوت - تصور رحلة المسيح بعد قيامته من الاموات الى ايماوس ولكن مغزاها يتمثل ايضا فى انها رحلة عبر الارض اليباب أو العالم الحديث كما يراه الشاعر •• والمقطوعة تعتمد على استخدام عدد من الصور البسيطة المرتبطة بعضها ببعض • فالصخر والماء والرمل صور بسيطة فى جوهرها ولكن الشاعر استطاع ان يخلق منها كلا مركبا • ان المقطوعة كلها تطوير لصورة واحدة توحى بالعقم والتوق والاجهاد •• ان الاصداء والاعادات والمراوحة بين الصخر والماء كلها توحى بالنضوب الروحى الذى يشكو منه عالمنا • فالصخر اصم لاتنبجس منه مياه النعمة والصحة والايمان • والطريق الرملى ساخن جاف لايؤدى لغير العقم ، والعرق جاف ولكن لاقيمة لجفافه ، والاقدام التى تغوص فى الرمال تعبير عن المشقة واعتزاز الارض تحت اقدام الانسان وانقطاع صلته بالتربة المتماسكة التى تخرج منها الحياة ، والصمت والعزلة تقطعهما ضجة النضال الانسانى واباطيل الكدح ، وفم الجبل الميت ينذر بالتدهور والشيخوخة والنضوب ، الخ •• ومن تراكم هذه الصور يخلق الشاعر جوا موحد الأثر متسقا .

وفى الفصل الرابع يشرح المؤلف مايعنيه ب (التفكير الشعرى) يقول : (ان كل أنواع الكتابة تتطلب شيئا من التفكير وانه لمن المتعذر ان يكتب المرء أبسط الجمل دون شىء من التفكير ، ولكن التفكير الشعرى يختلف عن سائر الوان التفكير • ان الفكرة فى الشعر تكون عادة محملة بشحنه عاطفية وتتسم بالعمق او الحذق •• انها ليست مجرد تقرير لحقيقة او عرض لرأى • وغنى عن القول انه ينبغى علينا تنحية آرائنا الخاصة جانبا عندما نحكم على قصيدة شعرية • ان اغلب الناس يتخلون من عقائدهم فيصلا فى الحكم على الاعمال الادبية الموضوعة امامهم ولكن هذا خطأ ، من الممكن للمرء ان يستمتع بقراءة جيرارد مانلى هوبكنز دون ان يكون منتميا الى الكنيسة الرومانية الكاثوليكية كما انه من الممكن له ان يستمتع بقراءة اندرومارفل دون أن يكون من المنشقين على كنيسه انجلترا • فالادب ينبغى ان يرتفع فوق اختلافات الرأى والمذاهب بل وان يعلمنا احترام من يخالفوننا فى الرأى •

ان التفكير الشعرى هو ذلك اللون من التفكير الذى (يحس به) الشاعر ولا يقتصر على استخدامه فى قصيدته •

فالفكرة فى الشعر لابد وان تنتقل الى القارىء عبر الكلمات والصور • ان توليد الافكار المجردة فى الشعر ليس تفكيرا شعريا ولا يخلق شعرا جيدا • واذا كان دون ودرايدن واليوت قد نجحوا فى كتابة الشعر التأملى فذلك لان الفكرة عندهم لم تكن شيئا منفصلا عن الاحساس وانما كانت تولد معه فى ذات اللحظة •

هذه قصيدة لوليم بليك اسمها (شجرة السم) توضح لنا مانعنيه بالتفكير الشعرى :

كنت غاضبا من صديقى
وكاشفته بغضبى فزال غضبى
وكنت غاضبا من عدوى فلم أكاشفه بذلك وتفاقم غضبى
رويت غضبى بالمخاوف
رويته بدموعى آناء الليل وأطراف النهار
كنت أشرق عليه بالابتسامات
وبالمكائد الناعمة الخداعة
راح غضبى يتفاقم ليلا ونهارا
حتى اثمر تفاحه لامعة
ورآها عدوى تلمع
وكان يعلم انها لى
فتسلل الى حديقتى
والليل يحجب القطب
وفى الصباح سرنى
ان رأيت عدوى ممدا تحت الشجرة

ان معنى هذه القصيدة بسيط غاية البساطة ، ومن الممكن ان يعبر عنه هكذا : عندما كاشفت صديقى بانى غاضب منه زال غضبى ولكن عندما غضبت من عدوى طويت جوانحى على هذا الغضب ورحت أنصب له الشرك حتى لقى حتفه •

والقصيدة تعبر عن عدة حقائق نفسية : فالغضب يزول عندما يجد متنفسا ، واخفاء الغضب يؤدى الى الرياء ، والانتقام شرلايخلو من لذة • ولكن الشاعر يعبر عن هذه الحقائق البسيطة تعبيرا غريبا معقدا • ان قصيدته رؤيا قاطعة محددة وهى تعبير حى عن اخفى الاحاسيس وأعمقها غورا • فالشاعر خير وشرير فى نفس الوقت : انه خير لانه كان صريحا مع صديقه وشرير لانه كان خبيثا مع عدوه . هذا الاعتراف الشريف بفعلة غير شريفة غريب حقا اننا لا نشعر هنا بأن الشاعر يكسو افكاره ثيابا وانما نحس بالافكار تذوب فى العاطفة ذوبانا مباشرا • وحديثه عن اهلاك عدوه بهذه الثقة امر مخيف حقا . ان كلمة (ممددا) فى البيت الاخير ايحاء قوى ـ يكاد ان يكون حسيا ـ بما أصاب هذا العدو • والقصيدة تحتمل التفسير على اكثر من مستوى : فالليل والنهار قد يكونان رمزا للخير والشر ، والحديقة قد تكون رمزا لجنات عدن ، والتفاحة قد تكون تفاحة شجرة المعرفة ، والقطب (أو النجم القطبى) قد يكون رمزا للهداية او الضمير الخ • •ان هذه القصيدة أنموذج حسن للتفكير الشعرى •

وخلاصة القول ان الافكار المستمدة من الفلسفة أو علم النفس او علم الاجناس البشرية لاتغدوا افكارا شعرية بمجرد وضعها فى القصيدة • انها تغدو كذلك حين يترجمها الشاعر ترجمة شعرية • فالفكرة واللغة شيئان لاينفصلان ، وتغيير اللغة معناه تغيير الفكرة • ان التجربة الشعرية ليست استخداما لمجموعة من الافكار المتداولة ولكنها افاقة حسية وعاطفية وذهنية على معنى الحياة •

وفى الفصل الخامس (الاحساس) يتحدث المؤلف عن دور الاحاسيس والعواطف فى خلق العمل الفنى • ويحذرنا المؤلف من الاغراق فى العاطفية وفقدان القدرة على التحكم فى الاحاسيس اذ أنهما يؤديان عادة الى عكس الاثر المطلوب • ان جزءا كبيرا من الشعر الرومانسى يعتمد على تملق الاحاسيس الشائعة وتغذية احلام اليقظة • والمشكلة ان ابناء كل عصر من العصور قد يكشفون عما فى قصائد العصور السابقة من تكلف وعاطفية ولكنهم عاجزون عن اكتشاف ذلك فى قصائد عصرهم • اننا الآن نسخر من العاطفية الرخيصة فى مثل هذه الابيات :

أواه اصغ الى الصوت العذب للطفل !
اذ ترجعه الرياح ليلا اثناء تجوالها !
أواه من يستطيع الصمود امام صلاته المثيرة للاشجان ؟
اذ يقول : اواه ياأبى ، ياأبى العزيز ، عد الى البيت !

ولكن كم فى شعرنا الحديث من ابيات لاتقل عاطفية وابتذالا عن هذه الابيات ومع ذلك فنحن لانفطن اليها ! ••

نود ان نقرر انه ليس هناك ما هو اسهل من كتابة قصيدة زاخرة بكلمات (مايو) و (القمر) و (الحب) و (النجوم) وارضاء الجماهير بها • ان صغار الشعراء يعبثون بهذه الالفاظ ولكن الشاعر الاصيل يعرف قيمتها الحقيقية • والفارق بين الاثنين ان الاول يعرض أحاسيسه على الانظار بكل فجاجتها وصناعيتها وسذاجتها اما الثانى فلا يعرض علينا غير اعمق مافى الاحساس واخفاه • ان التحكم فى العاطفة لايعنى التهوين من شأنها وانما يعنى القدرة على النظر اليها نظرة موضوعية •

هاتان قصيدتان تتناولان نفس الموضوع تقريبا ولكنهما تفرقان ـ فيما نرجو ـ بين الاحساس الصادق والاحساس المصنوع تفرقة نهائية •

يقول جيمز . تومسون فى قصيدته (يوم الأحد على النهر) :

حبيبتى تميل على الماء وهى تحلم
والماء يجرى يجرى مبتعدا
انها ترى فيه جمالها مشرقا
خلال الظلال والخرير والاغصان
اواه خبرها ايها النهر ذو الخرير
اذ تنزلق أمواجك الصغيرة الهينة مارة بها
كيف أن صورتها ستبقى ثابتة الى الابد
تضىء صافية اعماق روحى الصافية

ويقول روبرت براوننج فى قصيدته (لقاء فى الليل) :

البحر الرمادى اللون والارض السوداء الطويلة
ونصف قمر اصفر يشرق كبيرا منخفضا
والامواج الصغيرة المجفلة التى تقفز
من نومها فى حلقات نارية
اذ اكسب الخور بمقدم قاربى
واهدىء من سرعته فى الرمال الموحلة
ويبقى امامى ميل من الساحل بروائحه البحرية الدافئة
وعلى ان امر بثلاثة حقول حتى تظهر لى المزرعة

طرقة على زجاج النافذة ، وخدش حاد سريع
واشتعال ثقاب أزرق على حين غرة
وصوت اخفت جرسا ، خلال افراحه ومخاوفه ،
من نبض القلبين والصدر لصق الصدر .

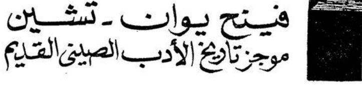
فلا حاجة بنا الى طويل بحث حتى نتبين زيف القصيدة الاولى اذا قيست بالثانية . ان قصيدة توسون صناعية وخياله قاصر عن الارتفاع الى الآفاق التى يحاول الوصول اليها وهو يخدع نفسه مدللا بذلك على انه شاعر غير ناضج . اما براونتج فهو – على العكس من ذلك – يعبر تعبيرا صادقا عن مشاعر الترقب واللهفة التى تساور المتكلم وهو فى طريقه الى لقاء حبيبته . ان الشاعر لايمجد نفسه هنا وانما يوجه همه الى تصوير الموقف كما تمثله وعاش فيه . ان عبارة (يبقى امامى ميل) تعبير عن لهفته ، و (الساحل بروائحه البحرية الدافئة) تعبير عما يكتنف المغامرة من لذة ، ولسنا نريد لننزع ان هذه القصيدة من قصائد الغزل العظيمة كبعض قصائد دون أو مارفل وانما نريد لنقول انها استطاعت – رغم تحدد آفاقها – ان تؤدى على احسن وجه مارسمت لنفسها ان تؤديه .

وفى الفصل السادس والاخير (الكلمات) يسوق المؤلف قول الاستاذ ج . ل . لو فى مقالته المسماه (اسمى اثر من آثار النثر الانجليزى) : (ان اغلب الكلمات التى نستخدمها اليوم للتعبير عن المفاهيم الذهنية والعاطفية والروحية قد كانت ذات دلالة مادية فى الاصل . فكلمة Wrong على سبيل المثال كانت تتضمن شيئا يلوى ، وكلمة Implied نفسها كانت تتضمن شيئا يلف فى اطواء شئ آخر ، كما كانت كلمة Involve تقوم على مفهوم شئ يطوى او يلف . وكلمة Concept نفسها ترجع باصولها الى فكرة القبض او الامساك وكلمة Consider كانت تعنى فى مبدأ امرها التمعن فى النجوم .. وكلمة Attentively ترتكز على فكرة الامتداد المادى .. ولكن المعانى المادية الحية التى تنطوى عليها هذه الكلمات قد ضعفت الآن بل وماتت) . ويعلق المؤلف على هذه الفقرة بقوله اننا قد فقدنا القدرة فعلا على تذوق كل مافى اللغة من ظلال وايحاءات . والاديب الحق – شاعرا كان او ناثرا – هو من استطاع احياء المعانى الدارسة للكلمات ونفخ الحياة فيها .

ان لكل عصر معجما لفظيا أثيرا لديه . ففى القرن الثامن عشر مثلا قوى الشعور بأن بعض الالفاظ اغنى شاعرية من غيرها وبذلك ساد مايعرف باسم المعجم Poetic Diction وهو مجموعة من الالفاظ والتعبيرات التى اصطلح النقاد والادباء على أنها أبلغ من غيرها وأوفر حظا من الشاعرية . ولم تكن ثورة الرومانسيين على هذا المعجم الشعرى البالى الا تعبيرا عن رغبتهم فى خلق لغة جديدة تلائم عصرهم . على ان لغة الشعر الرومانسى مالبثت ان تحجرت بدورها وانحصرت فى قوالب لاتتخطاها واصبحت عاجزة عن مسايرة الحياة . ومالبث ت . س اليوت فى مطلع القرن العشرين ان أعلن ثورته على المعجم الشعرى الرومانسى وراح يستمد صوره واخيلته من مظاهر الحياة المعاصرة من حوله مدللا بذلك على أنه ليست هناك كلمات شعرية وكلمات غير شعرية . فكل مافى الحياة يصلح موضوعا للشعر مادام الشاعر ينفعل به ويحيله – بواسطة عقله الخالق – الى شئ جديد .

ويختتم المؤلف كتابه بقوله انه ليست هناك قاعدة تحدد للكاتب كيف يستخدم اللغة . فكل كاتب حر فى ان يكتب بالطريقة التى تروقه طالما انه يخلق عملا فنيا فى نهاية الامر . لقد كان هنرى جيمز يكتب بطريقة مختلفة عن تلك التىيكتب بها د . ه . لورانس ولكن الرجلين مع ذلك كاتبان عظيمان والمهم ان يحذق الكاتب لغته ويثقف اسرارها حتى يجئ تعبيره عن احساسه بالحياة صادقا ودقيقا بقدر المستطاع .

ماهر شفيق فريد



A Short History of classical chinese literature

by : Ferg Yuan-Chun, Foreign Languages Press, Peking

ليس ثمة شك فى ان معلومات القارئ العربى عن الأدب الصينى – قديمه وحديثه – فقيرة للغاية ، بل تكاد تجزم بانعدامها . ذلك لأن ما ترجم الى العربية من اداب هذا البلد الذى تحتضن حدوده أكثر من ربع سكان العالم ، يمكن حصره على أصابع اليد ببساطة . فبينما اكتظت سوق مترجماتنا بكافة ما يصدره الغرب من كتب ، تركت اداب الصين والهند وافريقيا السوداء وجنوب وشرق آسيا بكمله ، ارضا بكرا لا ترودها الأقلام العربية بالدرس أو الترجمة ، وبقيت وهادا مجهولة لقرائنا وكتابنا على السواء .

صحيح أن انتاج الغرب الأدبى والفكرى يمثل فى المرحلة الراهنة أرقى معطيات الحضارة الانسانية التى أثراها التقدم التيكنولوجى العريق ، والمعايشة الطويلة لشتىالانجازاتالعلمية والتجربة المارسة لأرقى الاساليب التكنيكية فى شتى مجالات الابداع الفنى ، وهذا هو ما يوجب علينا الاهتمام بعطاء الحضارة الغربية . الا أن تفشى هذه الظاهرة – الاهمال التام تقريبا لانتاج اسيا وافريقيا فى مقابل سعار الاهتمام بنتاج الغرب – يعلن عن موقف فكرى بعينه – لا يفيد معه القول بأن التخلف الحضارى الشديد الذى تعيشه هذه المنطقة من العالم يترك

بصماته فوق كل انتاجها الادبى والفكرى ، ومن ثم يعفينا من الالتفات اليها ، هذا القول تشجبه من البداية النماذج الجيدة من انتاج أبناء هذه المنطقة ، وهذا هو ما يحتم علينا اليوم أن نلتفت الى آداب هذا الجزء من العالم ، الى آداب الصين والهند واليابان وأفريقيا السوداء وجنوب شرق اسيا باكمله .. حتى نستطيع ان نزعم بحق أننا نعيش فى منتصف القرن العشرين ، وحتى تتفتح وجدانات القارىء العربى على شتى معطيات الحضارة والفكر الانسانى .

والكتاب الذى نقدمه الآن يعرض فى ايجاز سريع تطور الأدب الصينى منذ القرن السادس عشر قبل الميلاد وحتى بدايات القرن الحالى . أو بمعنى أكثر تحديدا ، حتى مايو عام ١٩١٩ ، حيث قامت ما تسمى بالحركة الرابعة وهى واحدة من الثورات الطلابية الهامة فى تاريخ الصين الحديثة والتى انقلبت بعدها تماما مفاهيم الأدب الصينى . وقد جاءت هذه الثورة بعد فترة طويلة من الاضطراب ، بدأت بانهيار الحكم الامبراطورى للصين وتصدع بنيانه ، مما دفع الامبراطور الطفل بوبى الى التنازل عن العرش فى فبراير عام ١٩١٢ تحت ضغط الجماهير الزاحفة بقياد صن يات صن ، الذى تولى رئاسة اول جمهورية فى تاريخ الصين فى نفس هذا العام ، ومنذ ذلك الوقت ، عاشت الصين فترة من أخصب فترات حياتها اضطرابا وثورية ، وترك هذا الطابع ميسمه على كل انتاج الفترة الادبى ، ومن ثم يبدأ من ذلك الوقت ، وعلى التحديد ، من مايو عام ١٩١٩ ، الادب الصينى الحديث اما كل الادب الصينى السابق على هذه الفترة فان الكاتبة تصنفه تحت عنوان الادب الصينى القديم . وان كان هذا التصنيف يخضع لكثير من التعسف اذ يضم من الكتابات التى تنطلق من رؤية معاصرة للواقع والتى كتبت فى آخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى ، الى خانة الادب الصينى القديم رغم التباين الشديد بين الموقف الحضارى الذى صدرت عنه هذه الكتابات والموقف الذى انجب اغلب انجازات الأدب القديم .

والكاتبة فينج يوان ـ تشين ، من أبرز دارسى الادب فى الصين المعاصرة : ولدت عام ١٩٠٠ فى قرية تانفو باقليم هانون وتلقت تعليمها فى بكين ، ثم حصلت على الدكتوراه فى الأدب من السوربون ، وبعد الحركة الرابعة ـ مايو ١٩١٩ ـ نشرت مجموعة من القصص القصيرة تحت اسم مستعار هو « مس كان » .. ثم عملت بعد ذلك أستاذة للادب بجامعات فوتان ويوهان وصن يات صن وتعمل حاليا بجامعة شان تونج ..ومن أهم مؤلفاتها « تايخ الشعر الصينى » و « موجز تاريخ الأدب الصينى » و « عن المسرحية القديمة » و « موجز تاريخ الأدب الصينى القديم » الذى نتناوله بالعرض الآن ، وترجمه الى الانجليزية يانج صن يى وجلاديس يانج واصدرته دار النشر باللغات الأجنبية فى بكين .

وتنتهج الكاتبة فى هذا الكتاب منهجا علميا دقيقا ينطلق من طبيعة رؤيتها لنوعية الدور الفعال الذى يلعبه الأدب فى المجتمع الذى ينبع منه ويؤثر فيه ، اذ ترى أن « الأدب هو الشكل الفنى الذى يعكس الحياة خلال مجموعة من الصور ، يعطى الكاتب من خلالها رؤيته للحياة وللعالم من حوله » ، (ص ٩) وتعتقد فى أن كل الفنون البدائية قد نمت من خلال العمل ـ كما يقول لو صن ـ لأنه فى البداية لم تكن ثمة لغة مشتركة ، غير أن الرغبة فى التفاهم أثناء العمل الجماعى ، وخاصة بعد أن تحلل تماما الوجود الفردى المنعزل ، هى التى ولدت اللغة ، الأصوات المختلفة التى كونت النواة الجنينية للغة . ولذا يعتبر لو صن أن الصيحة البدائية التى كان يطلقها الانسان البدائى بشكل منظم ـ حين خوفه مثلا ـ نوع من الابداع الفنى .

من هذه الرؤية المدركة لطبيعة الالتحام بين الفن الواقع ، ولنوعية التأثير المتبادل بينهما ، ينطلق منهج الكاتبة فى رصدها الموجز لتاريخ الادب الصينى القديم ، ولهذا فان فصول الكتاب الستة ، تبدأ كلها بتقديم صورة لمعالم الاطار الاجتماعى للفترة التى تتناولها بالدرس ، مع التعرف السريع على كافة القوى الاجتماعية ومكانها من لوحة الواقع المجتمعى ، وأيضا على نوعية التناقضات التى يتحرك هذا الواقع من خلال تفاعلها ، ثم تقدم بعد ذلك مسحا سريعا للانتاج الأدبى والفكرى لهذه الفترة ، بالصورة التى نخرج منها فى النهاية ، وقد سلمنا مع الكاتبة بأن الأدب فى مجموعه ليس سوى تعبير حقيقى عن هذا الواقع ، ورؤية لكل ما فيه من تناقضات .. هذا وتتريث الكاتبة قليلا عند بعض الاثار الهامة التى خلفها كل عصر ، ولنرجع الى فصول الكتاب الستة .

يبدأ الفصل الأول « أصل الأدب الصينى » بدراسة مسحية لأغلب الآثار الشفوية التى ظهرت فى الأرض الصينية مع بدايات تبلور الشكل العبودى للمجتمع (القرن السادس عشر قبل الميلاد) حيث ازدهرت الأغنية وليدة العمل والمرافقة له . فى هذه الفترة عكس الأدب حياة الانسان بكل الأشياء البسيطة التى يتعامل معها فى الأساطير والقصص الشعبية الجميلة التى تبلورت فيه الرؤية الشعبية لجزئيات الواقع الاجتماعى ، كما حملت لنا هذه الفترة أيضا أول المخطوطات الصينية على رقع البرونز وعظام السلاحف وغيرها ، وبدأت الصينية ، كلغة بدائية الى حد ما تحبو على دروب التطور ، تاركة ميسمها فوق كل الانتاج الأدبى الصينى ، ذلك لأن « طبيعة اللغة الصينية المتقضبة بطريقة غريبة ، والتى تجنح فى بعض الاحيان الى الغموض ، هى التى ساهمت فى اعطاء الأدب الصينى القديم نوعيته الخاصة الى حد ما ، والتى تنحت ملامحها من الايجاز المركز ومن القوة » (ص ١٢)

وعلى الصعيد الاجتماعى كانت « ملامح المجتمع العبودى الصينى تتحدد فى الزراعة والزواج الفردى والحرفية ، وكانت تعد ، هذه الملامح ، متقدمة نسبيا بالقياس الى هذا العصر ، وخلال هذه المواضعات ظهرت مملكة من العبيد وملاك العبيد ، لتؤسس واحدة من أرقى الحضارات التى عرفت فى ذلك الوقت » (ص ١٢) .. وبدأت هذه المواضعات تأخذ طريقها ـ متحركة بكل تناقضاتها ـ الى الأدب ، عبر أول الأساطير وأقدمها (أسطورة الفيضان) التى ترجع الى أوائل عهد اسرة شانج (١٦٠٠ ـ ١١٠٠ ق.م.) وخلال كافة الأغنيات والقصائد التى انجبتها الفترة ، والتى كانت شديد الالتصاق بالعمل ..

نحن نسأل الرب فى ذلك اليوم المقدس
أذاهب أنت لتهبنا المطر ؟
مطر من الشرق ؟
مطر من الغرب ؟
مطر من الشمال ؟
مطر من الجنوب ؟

وتعد النماذج الشعرية البدائية كالنموذج السابق ، وبعض القصص الاسطورية الصغيرة التى وصلتنا من عهد أسرة شانج البدايات الحقيقية لظهور الادب الصينى ، أو بمعنى آخر ، هى الفصل الأول فى تاريخ هذا الأدب .

أما الفصل الثانى ، فانه يستغرق الثمانماية سنة الممتدة من القرن الحادى عشر قبل الميلاد حتى مطلع القرن الثالث من نفس التقويم – وتقع هذه الفترة كلها خلال حكم أسرتى تشو ، الغربية (١١٠٠ – ٧٧١ ق.م) ، والشرقية (٧٧٠ – ٢٢١) – وعلى طول هذه الفترة كان الشكل الاقطاعى هو اللون السائد فى لوحة الواقع المجتمعى ، بعد أن تحللت تماما منذ مطلع القرن الحادى عشر قبل الميلاد مواضعات المجتمع العبودى ، ودمر الملك يو أول ملوك أسرة تشو الغربية حكم آخر افراد أسرة شانج . وتركت هذه التغيرات المجتمعية الهامة ظلالها على آداب هذه الفترة التى تتحدد فى الأغانى والشعر القصصى ، وان كانت تفتقر تماما الى الملحمة اذ من المعروف لكل الدارسين أن « الادب الصينى يفتقر تماما الى الملاحم الكبيرة » (ص ١٥) ، وان استطعنا أن نعثر على معالجات فنية لأفكار الخير والشر والعدالة – الأفكار التى تدور حولها الملاحم – ضمن انتاجه من الأساطير والقصص النثرية .

وأهم ما أنتجته هذه المرحلة (كتاب الأغانى The Book of Songs) الذى يتضمن دراسة مسحية شاملة لأغلب روائع الشعر الصينى حتى ذلك العهد ، اذ يحتوى على أكثر من ٣٠٠ أغنية ترجع الى ما قبل القرن السادس قبل الميلاد ، بعضها أغانيات شعبية جماعية ، والبعض الآخر من أغانى الرقص ، وكلها من الأغنيات الشفوية مجهولة المؤلف .. من ابداع الفلاحين ، وتحمل فى طياتها سمات الفتـرة التى صدرت عنها ، معبرة عن كل ما فيها من علاقات .. عن علاقة السيد بالقن .. عن وضع المرأة فى المجتمع .. عن الاحباط الشديد الذى يعانق لحظات الوعى بتناقضات الواقع .. عن المطارحات الغرامية الساذجة التى كانت علما على علاقات الحب فى هذا المجتمع .. عن تمزق وجدان القن بين حبه للارض وكراهيته لوضعه المذل عليها .. عن الصيد والرعى والزراعة .. عن الحرب والحب والزواج .. عن الطعام والشراب والملبس .. عن كل ما كان يدور فى وادى النهر الأصفر من علاقات وأحداث .. ولنقرأ ذلك النموذج الشعرى الصغير الذى يعبر فى براعة فنية عن وضع المرأة فى هذا المجتمع ..

تنطوى أيام الربيع
مصطحبة معها النجوم البيضاء المتزاحمة
قلب الفتاة معتل وحزين
لأنها مرغمة على الذهاب الى المنزل مع السيد

ولكن أهم جزء من (كتاب الأغانى) هو ذلك الذى يتضمن العديد من المقارنات بين الأغانى المتشابهة فى المقاطعات المحلية المختلفة ، والتى تؤكد كثرتها وتشابهها تلك الفرضية التى ينطلق منها الأساس الموضوعى لهذه الدراسـة ، وهى أن الأدب – والشفوى منه بصفة خاصة – يحمل داخل طياته المناخ الاجتماعى الذى يصدر عنه ، ويعبر عن شتى أبعاده ، ومن هنا كان هذا التشابه وليد توحد الأساس المجتمعى الذى صدرت عنه هذه الأغنيات . وقد استطاعت لغة هذه الأغنيات العذبة البسيطة أن تعطى صورة حقيقية للحياة فى عصر أسرة تشو الغربية ، كما حملت فى الوقت نفسه بذور الاتجاه الواقعى فى الشعر الصينى ، اذ تمكنت هذه الأغنيات من الاقتراب من واقـع الحياة اليومية ، بينما حمل (كتاب التاريخ The Book of Change) الملامح التاريخية للفترة ورصد (كتاب التغير The Book of History) الملامح الاجتماعية لهذا العصر .

أما الجـزء الأخير من الفصل الثـانى فى تاريخ تطور الأدب الصينى – عصر أسرة تشو الشرقية – فقد عاصر التغير الذى صاحب ظهور طبقـة جديدة بين الاراضى ، وعاش مرحلة الصراع بين هؤلاء الملاك الجدد ، وبين ملاك الأراضى القـدامى والنظام الاقطاعى القديم بأكمله ، وقد استطاع هذا الصراع أن يثرى أدب هذا العصر ، حيث برز أعظم شعراء هذه المرحلة تشى يوان (يرجع مولده بين ٣٤٣ – ٣٣٨ ق.م ووفاته بين ٢٨٠ – ٢٧٨ ق.م) الذى أغنى شعر هذه المرحلة بمؤلفاته الشـعرية الناضجة (تسع قصـائد Nine Odes) و (لى سـاو Li Sao) وهى ، أروع مؤلفاته ، قصيدة طويلة يربو عـدد أبياتها على الثلثماية والسبعين بيتا و (تسع بكائيات Nine Eligies) و (الألغاز Riddles)وهى قصيدة طويلة تحتوى على نيف ومائة سؤال يهتم أغلبهـا بالظواهر الطبيعية ويحاول الوصول الى تفسير للوجود . وتحتـوى كل مخلفات ذلك الشاعر العظيـم على الكثير من الاسـتعارات الميثولوجية التى يطعم بها بناء قصائده .. هذا الأسلوب الذى يعتقد شعراء عصرنا أنهم مبدعوه !

وقد صاحب تشى يوان فى تلك الفترة كثيرا من الشعراء مثل تانج لى وتشنج تشاى وسنج يو ، وان لم تبق حتى اليوم سوى أشعار سنج يو الذى كان تلميذا لتشى يوان .. والذى استفاد من نضجه التكنيكى وخاصة فى أهم ما كتب .. (المحاورات التسع Nine Arguments) وهى عبارة عن تسع قصائد شعرية ذات خلفية فلسفية .. ومن أروع قصائده مطولته المشهورة (صلاة الجناز Requiem) التى يتحدث فيها عن عذاب احد الملوك فى قبره بعد موته ، مقابلا كل لحظة بين جزئيات هذا العذاب وبين أنواع الاضطهاد والترف التى كان يمارسها هذا الملك قبل وفاته .. ومن خلال كل أشعاره ، نجد انه قـد تتبع بحق خطوات الشاعر الرائد تشى يوان ، وأنهما معا يعتبران خير شعراء هذه الفترة .

وشهدت هذه المرحلة أيضا ميلاد الكثير من النـاثرين الذين خلفوا لنا العديد من الكتابات التاريخية والفلسفية ، كما شهدت المرحلة على أيديهم ميلاد الكثير من القصص والمسرحيات التى تضمها أهم كتب هذه الفترة مثل (كتاب الجبـال والبحار The Book of Mountains and Seas) الذى يحتوى على كثير من الأساطير الصينية الممتعة والقصص الشـعبية التى حققت اقترابا كبيرا من قضايا الحياة اليوميـة ، و (كتاب الأغانى The Book of Songs) وهو غير الكتاب السابق المعروف بنفس الاسم وان كان قريبا منه ، وكتاب (رحلات الملك مو .. The Travels of king Mu) وهو مزيج من التاريخ الحقيقى ، والقصص الخيالية .

كما احتلت الفلسفة بوجه خاص مكانا بارزا فى لوحـة هذا العصر .. اذ ظهرت خلال هذه الفترة كتابات كونفشـيوس ومينشيوس ولاوتزو وصن تزو .. وان كانت كتابات الثـلاثة الاخيرين قد سارت دواما فى ركب المدرسة الكونفشيوسية التى أثبتت بحق أن الفلسفة نوع من البناء العلوى الذى ينبثق عن الواقع الاجتماعى فى تلك الفترة ، الا أن بوادر فلسـفة جديدة ومستقلة قد لاحت خلال كتابات لى ايرو وتشنج تشى وهان فى الذى يعد بحق الأب الشرعى للمنطق فى الصين القديمة ، اذ ظهر فى كتاباتهم البذور الجنينية للتفكير العلمى والاتجاه الديموقراطى

.. وبصفة عامة فقد مثلت كتابات هؤلاء الثلاثة الوجه المقابل لفلسفة كونفشيوس وتلاميذه ، كما حملت وجهات نظر شعبية وتقدمية فى الفلسفة .

ويبدأ الفصل الثالث فى تاريخ الأدب الصينى مع اسرتى تشين وهان ـ تشين (٢٢١ ـ ٢٠٦ ق.م) هان (٢٠٦ ق.م ـ ٢٢٠ م) ـ وبعد أن تمكن هانج تى ، أول امبراطورى أسرة تشين من توحيد الصين تماما ، محققا بذلك أمانى الاقطاع فى الاستيلاء الكامل على السلطة ، قاضيا فى الوقت نفسه على عملية توزع السلطة بين أيدى حكام الولايات الصغيرة ، فحدث بذلك تغيرا هائلا فى خريطة العلاقات الاجتماعية داخل المجتمع الصينى انذاك ، وبدأ الاقطاع منذ ذلك التاريخ فى تدعيم سلطته جيلا بعد جيل .. وعلى طول هذه الفترة الممتدة عبر أكثر من أربعة قرون ، تطورت الزراعة والتجارة ، وظهر الورق وانتشرت الكتابة ، وحدثت تغيرات حضارية عديدة ، انعكست بصورة مباشرة على الانتاج الادبى والفلسفى لهذه الفترة .

ومن أبرز كتاب هذه المرحلة سيوماتشيين ، أستاذ النثر الكلاسيكى فى تاريخ الأدب الصينى ، ولد عام ١٤٠ ق.م. وقام برحلات عديدة فى ربوع الصين ، أسفرت عن كتابه الضخم (السجل التاريخى The Historical Records) الذى يعد أول كتاب من نوعه فى تاريخ الأدب الصينى ، اذ رصد فيه تطور تاريخ الصين حتى عصره ، وتاريخ تطور العلاقات والقوى الاجتماعية بها ، مسجلا شتى تيارات التغير التى اجتاحت وجه العصر ، وممهدا الطريق أمام كتاب بان كو الذى صدر بعده بفترة عن (تاريخ اسرة هان Han Dynasty History) وقد ساعده فى جمع مادته التاريخية معاصره بان تشاو .

ومن أهم مفكرى هذه الفترة وانج تشونج الذى وضع لأول مرة فى تاريخ الفلسفة الصينية نظريته الفلسفية فى صورة فروض ، هذا الى جانب كتاباته الشعرية العامة ، وبصفة عامة يمكننا القول بان الفلسفة بدأت منذ ذلك الحين تغزو عالم الفن بصفة مطردة ظهرت واضحة فى القصص الشعبية مثل (البوابة الشرقية East Gate) و (الزوجة المريضة The Sick Wife) و (أغنية اليتيم Song of the Orphan) وفى أغلب قصائد هذه المرحلة كانت الفلسفة قائمة دائما فى الخلفية ..هذا ما تؤكده النماذج العديدة الناضجة التى تركها لنا أكثر شعراء هذه المرحلة مهارة ، مثل تساوتشى (١٩٢ ـ ٢٣٢) ابن السياسى المشهور تساوتساو والذى نجح شعره فى اعطائنا صورة كاملة عن الحياة فى عصره . ويوان مينج (٣٦٥ ـ ٤٢٧) الذى استطاعت موهبته الشعرية الدفاقة ان تنصبه أميرا على شعراء مملكة تسن ، وأن تضع اسمه كواحد من أكبر الكتاب فى تاريخ الصين القديمة . اذ استطاع أن يحمل شعره آلام العبيد الذى كان واحدا منهم ، وأن يطلق عبر قصائده صرخات كل الفقراء ..

لم أرغب أبدا فى تقاضى راتب وظيفى
فالحقول .. وأشجار التوت مهنتى ..
لذلك فان أعمل بنفسى .. أبدا لا أستريح
أحيانا .. فى الجوع والبرد .. لا آكل الا الفضلات
على المائدة لا أستطيع أن آكل ..
أضرب العمود بسيفى .. وأتنهد
حتى متى .. تتسرب الحياة من بين أصابعى ؟
حتى متى .. تكبل خطواتى .. تظل أجنحتى مطوية ؟

وباوتشاو (٤١٠ ـ ٤٦٦) شاعر شنفهاى الذى قتله المتمردون ، والذى حمل شعره كل آلام نشأته الفقيرة المريرة .. عذابات الأحباط وعدم القدرة على التمرد ..

وكان بو (٢٨٥ ـ ٣٦٠) الذى اعتمد فى حكاياته الشعرية على كتاب سيوماتشين الشهير (السجل التاريخى) وليوبو تشينج (٤٠٣ ـ ٤٤٤) ولى تشينج تشو ، وى تشين ، ين يان ، يان هو .. وغيرهم .

كما شهدت هذه الفترة تطورا تكنيكيا واضحا فى الرواية والمسرحية على أيدى ، هانج ينج ، ليوهسيوانج ، يوان كانج ، يوينج ، تشاويى .. وان كانت أغلب كتابات هذه الفترة الروائية والمسرحية ليست سوى امتداد للكتاب الرائع (رحلات الملك مو) .. الا أن بعض كتاب هذه الفترة قد استطاعوا أن يبدعوا كثيرا من الأعمال التى تميزت بروحها الذاتية وخصوبتها الفنية مثل (حديقة المعجزات The Garden fo Marvels للبوتشينج تشو ، و (ملحق حكايات تشى Supplement to the Tales of Chi لوين يونج و (حكايات Tales) لوى تشينج و (قصص مرحه Merry Stories) لهو بو .. وغيرهم . هذا وقد انتشرت خلال هذه الفترة بصفة خاصة الرقصات والأغنيات الشعبية والمسرحيات .

كل هذا ليس جديدا على الأدب الصينى ولم يضف اليه اضافات ملموسة .. والشىء الجديد الذى اضافته هذه الفترة بحق ، هو بداية ظهور الدراسات النقدية الأدبية التى تناولت بالتقييم انتاج هذه الفترة وحاولت أن تضع الأسس النظرية له .. ووضح ذلك فى كتاب تشونج جانج (نقد الشعر Critique of Poetry) وفى كتاب ين تشى تى (تحذيرات عائلية Family Admonitions) .

« أما القرون الثمانية الواقعة بين القرن السادس حيث تمكن الامبراطور وين تى من الاستيلاء الكامل على السلطة ، ومنتصف القرن الرابع عشر حينما سقطت أسرة يوان ، فانها تشكل الفصل الرابع فى تاريخ تطور الأدب الصينى ، ففى هذه الفترة كان المجتمع الاقطاعى يعيش أبهى عصوره وأكثرها استقرارا..وكانت طبقة ملاك الأراضى تتزايد عن طريق الوراثة من جهة وعن طريق ظهور اقطاعيين جدد من جهة أخرى ، ولم تشهد الفترة ـ على طولها ـ سوى بعض الاضطرابات البسيطة الناجمة عن تنازع بعض الملاك الجدد والقدامى على السلطة . ولكن رسوخ قدم الحكم الاقطاعى على الصعيد القومى حال دون هذه الاضطرابات والتفاقم . لذلك ازدهرت ـ فى ظل هذا الاستقرار النسبى ـ شتى الحرف والتجارات .. وأصبحت الصين مركزا اقتصاديا وثقافيا لآسيا بأكملها ، وازدهر الشعر والرسم بصفة خاصة ، واخترعت حروف الطباعة والبارود والبوصلة وان اعترى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من هذه الفترة بعض الاضطرابات وليدة الغزو التترى الذى طوى الصين بأكملها تحت راية الفارس المغولى جنكيز خان .

وخلال هذه الفترة الطويلة من الاستقرار النسبى للاقطاع ثم الاستعمار التترى ، تمكن الأدب من التعبير عن شتى جزئيات الحياة وان تأثر فى البداية بالتيارات الأدبية فى المرحلة السابقة والتى تركت بصماتها واضحة على كل انتاج المرحلة الأدبى ، وخاصة على كتابات وانج بو ، يانج تشيانج ، لوتشاو ـ لين ،

لوبين وانج ـ رغم أن هؤلاء الاربعة قد عرفوا كأكبر شعراء بدايات عهد أسرة تانج (٦١٨ ـ ٩٠٧) ـ وغيرهم .. وبدأت القواعد التكنيكية الصارمة تأخذ طريقها ـ على أيديهم ـ الى الشعر الصينى ، وهجر الشعراء تماما ذلك الأسلوب القديم الذى كان يعطى الشاعر كمية كبيرة من الحرية ، وبدأ فى الظهور أسلوب جديد يفرض على القصائد عددا معينا من الأبيات .. بل عددا معينا من الكلمات فى كل بيت .. فظهرت الثمانيات والرباعيات وغيرها من الأشكال التى قولبت الشعر داخل أطرها

ولكن هذه الفترة لم تعدم الاتجاهات الشعرية ذات الطابع الخاص ، والتى تمكنت من التعبير عن الابعاد الذاتية لهذه المرحلة ، كما تم على يدى الشاعر وانج وى (٧٠١ ـ ٧٦١) الذى قال عنه سوتونج بو « أن شعره نوع من الرسم .. الرسم الشعرى » حيث كانت الكلمات لا تدخل عالمه الشعرى أصواتا أو رموزا ، ولكنها تلجه بوصفها أوعية للصور فى الدرجة الأولى . وكذلك الشعراء لى بو (٧٠١ ـ ٦٧٢) وتوفو (٧١٢ ـ ٧٧٠) الذى بدأ يكتب الشعر فى السابعة من عمره ، والذى استطاع أن يبث شعره فهمه الشديد العميق للحياة والمجتمع ، هذا الى جانب رفعه صوت الرغبة عاليا ، عبر كافة أشعاره ، الى الحد الذى استحق معه أن يلقب بالشاعر الشرير . وهان يو (٧٦٨ ـ ٨٢٤) وليوتسونج يوان (٧٧٣ ـ ٨١٩) اللذان بذلا جهدا كبيرا فى تطور الكونفشيوسية ورفع رايتها عاليا . واللذان كانا الى جانب كونهما شعراء اثنين من أهم فلاسفة تلك الفترة ، وقد خلفا أعمالا فلسفية متعددة ، ووضعا نظريتهما الفلسفية فى فروض ، وضمناها كتابهما الشهير (ردا لى يو A Reply to Li Yu كما تركا كتبا أخرى منها (عن الاقطاع On Feudalism الذى حاولا أن يفلسفا فيه واقع الاقطاع فى تلك الفترة وأن يزيحا النقب عن بعض تناقضاته .

أما خلال فترة الاستعمار التترى ، فقد تركت طبيعة التغير فى دور الفنون ، ذلك التغير الذى أملته جدة الوضع الاجتماعى الجاثى تحت أقدام الغزاة ، أثرها على تكنيك الفنون نفسها ، وكان المسرح ـ لا الشعر ـ أكثر فنون هذه الفترة ازدهارا • برغم كل البدائية التكنيكية التى كان باستطاعتنا رصدها فى سراديبه بسهولة ، وبدأ الأدب يهتم بتصوير كميات الشقاء الهائلة التى كانت تعيشها نساء هذا العصر ، مع التركيز على حالات الاحباط وعدم البوح التى كن يعشنها ، وذلك كمعادل رمزى لحالة الصين الجاثية تحت أقدام الفاتح المغولى •• فظهرت قصة (ابنة الامير هو Prince Huo's Daughter) و (قصة ينج ينج The Story of Ying-Ying) و (فى ين Fei Yen) .. فى هذا الانجاه ، بينما صورت قصتا (رجل عجوز من المدينة الشرقية The Old Man of the East City و (الخيط الأحمر Red Thread) أهوال الحروب الدامية التى أسفرت عن هزيمة الصين واستسلامها .

ومن الغريب أن تلك المرحلة ـ مرحلة الاستعمار التترى ـ تنطوى تحت العصور الذهبية القليلة فى تاريخ الصين .. فقد ازدهرت خلالها الرواية والمسرحية بصورة غير معهودة من قبل . واحتلتا مكان الصدارة من لوحة الأدب فى هذا العصر ، بينما تراجع الشعر والمقال الى الخلفية من هذه اللوحة • اذ « لم يكن ثمة شعراء كثيرون فى عصر التتار الذهبى ذاك » (ص ٧٩) •• وكان أهم شعراء هذه الفترة ، رغم ضعف مستواهم ، الشعرى بالقياس الى سابقيهم ، لو يو (١١٢٥ ـ ١٢١٠) ، يوان هاو ـ ون (١١٩٠ ـ ١٢٥٧) ، وانجوينجلى ، فان تشينج ـ تا ، تشين ليانج ، تشيانج كوى ، وين تين ـ هسيانج .. ولا غير .. واذا أضفنا الى قلة الشعراء الواضحة نسبيا فى ذلك العصر ، رداءة أشعارهم وعدم تفوقها الفنى المضمونى ، استطعنا أن نقف بحق على مكانة الشعر فى هذه الفترة ، تلك التى لا تفضلها بحال مكانة المقال فيها .

ولننتقل الى الرواية والمسرحية ، فنون العصر الأثيره ، لنرى كيف كانت الروايات تروى فى الأماكن العامة ولليال متتالية عديدة ، والظاهرة الواضحة فى هذه الروايات هى انها كانت تتناول بالدرجة الأولى حياة المدينة ، الى جانب تناولها المستمر للقصص التاريخى الذى كانت تتناوله عبر الأجيال أيدى الفنانين بالتعديل والتحريف ، بالصورة التى تدفعنا الىأننؤكد أن ما وصلنا من هذه القصص يكاد يكون مقطوع الصلة تماما بأصوله التاريخية • وأنه لا يقدم سردا تاريخيا للفترة التى صدر عنها بقدر ما يقدم رؤيةفنية لها . اذا أسهبتالمجموعةالقصصية المعروفة باسم (حكايات عصر هسيوان هو Tales of Hsuan Ho Period) فى وصف مغامرات الخارجين عن القانون بصورة مبالغ فيها .. صحيح أن هذه الفترة كانت تزدحم بهم بشكل غير عادى ، الا أن مبالغة القصص فى وصف مغامراتهم قد فاقت كل حد ، وانقطعت صلتها تماما بأصولها التاريخية وأن استعملت أسماء كثير منهم معروفة تاريخيا . وهذا هو الحال أيضا مع (التاريخ الشعبى للممالك الخمسة Popular History of the Five Dynasties) و (الحكايات الشعبية للعاصمة Popular Tales of the Capital التى تأكد عبرها تنامى اهتمام القصص بحياة المدينة .

نفس الاهتمام الذى سجلته مسرحيات تلك الفترة مثل (القاعة الغربية The Western Chamber) لكاتب يدعى تونج عاش فى عصر التتار الذهبى ، وكان لمسرحيته تلك تأثير كبير على كل ما أعقبها من مسرحيات مثل (الطالب الناجح تشانج هسى The Successful Candidate Chang Hsich لكاتب غير معروف .. و (ثلج فى منتصف الصيف Snow in Midsummer) التى بلغت حبكتها المسرحية درجة عالية من الأحكام والدرامية . و (حلم الفراشة The Butter-Fly Dream) و (خاطف الزوجات The wife-Snatcher) .. وغيرها من المسرحيات التى استطاعت أن تحفر مكانا واضحا للتراجيديا الصينية على خشبة المسرح . وبصفة عامة لا يسعنا الا أن نسجل الدور الهام الذى قام به الأدب ـ بمختلف فنونه ـ فى هذه المرحلة فى سبيل تخليص البلاد من ربقة الاستعمار التترى ، والذى ترك ـ الدور ـ ميسمه واضحا على كافة اداب هذه الفترة .

لذا .. فبعد انتهاء الاستعمار التترى مباشرة وبداية حكم أسرة مينج (١٣٦٨ ـ ١٦٤٤) يبدأ الفصل الخامس فى تاريخ تطور الأدب الصينى ، ويمتد حتى نهاية عهد أسرة تشينج (١٦٤٤ ـ ١٩١١) أو بمعنى أكثر تحديدا ، حتى عام ١٨٤٠ من حكم هذه الأسرة . شاملا كل الفترة الواقعة بين ١٣٦٨ ـ ١٨٤٠ . وتعد هذه الفترة من أزهى عصور المسرح الصينى بصفة خاصة ، حيث استطاع الكتاب المسرحيون ، معتمدين على تراث المرحلة السابقة أن يخلقوا الدراما الصينية ذات الشخصية المتميزة . وابتدأ

الصراع الدرامى فى التبلور داخل اعمالهم بصورة واضحة . بل امتد اثر هذا الصراع الدرامى المبلور الى انواع الابداع الفنى الأخرى ، كالقصة والشعر .

وتمتاز هذه الفترة على الصعيد المجتمعى ، بأنها كانت فترة اكتشاف الصين عالميا ، اذ أصبحت الصين ، كبلد متقدم حضاريا فى هذه الفترة ، هدفا هاما للكشوف الجغرافية التى زاد نشاطها فى تلك الفترة ٠٠ فوصلها البرتغاليون فى عام ١٥١٦ ثم تلاهم الاسبانيون عام ١٥٥٧ والهولنديون عام ١٦٠٦ ، أما الانجليز فقد وصلوها عام ١٦٣٧ .. وان ظلت التجارة مع كل هؤلاء الأجانب مقيدة جدا حتى أواخر القرن الثامن عشر ، ولم تتوسع الا بعد ضغط الانجليز الشديد الذى أنجب حرب الأفيون عام ١٨٤٠ .

ومن أهم كتاب هذه الفترة كاوتشى ـ تشينج صاحب (حكايات العود The Tales of the Lute) التى عقد فيها مقارنات عديدة بين الغنى والفقر أوضح من خلالها حقيقة المجتمع الصينى بكل ما فيه من مفارقات حادة . و (حكايات الممالك الثلاث The Romance of the Three Kingdoms) و (الشاطىء Water Margin) التى تحكى قصة المقاومة الباسلة للجيش الصينى بقيادة سونج تشيانج أثناء حروب الشمال فى أسرة سونج . وتشوتشيان صاحب أكثر مسرحيات هذا العصر شهرة (الأرنب الأبيض The White Rabbit و (دبوس الشعر المؤلم The Thorn Hair-pin وكيو يو ـ كوانج (١٥٠٦ ـ ١٥٧١) صاحب الكتاب النقدى الشهير (موت الزهرة الباردة The Death of Cold Blossom) . وفينج ـ لى ـ من الذى كتب ما يربو عن ربعماية قصيدة حديثة . ويوتشينج ـ ان (١٥٠٠ ـ ١٥٨٠) صاحب (مسيرة الى الغرب The Pilgrimage to the West) . وتانج هسن ـ تسو (١٥٥٠ ـ ١٦١٧) صاحب السفر الضخم (سرادق المحبين The Peony Pavilion) الذى حلل فيه أخلاقيات الاقطاع فى عصره ، وتحدث فيه عن كل شىء . عن الحب والقوة والعدالة والحكومة .. وكل ما دار فى ذلك العصر . ولى يو (١٥٩٠ ـ ١٦٦٠ ؟) صاحب (المواطنين الملكيين The Loyal Citizens) . المسرحية التى كانت بحق صرخة الاحتجاج الداوية على كل ما فى العصر من فساد . وبوسونج ـ لنج (١٦٤٠ ـ ١٧١٥) صاحب الحكايات الممتعة (حكايات لياو تشى الغريبة Strange Tales of Liao-Chai) . وهونج تشينج (١٦٤٥ ـ ١٧٠٤) صاحب المسرحية الممتازة (قصر الشباب الأبدى The Palace of Eternal Youth ويو تشينج ـ تزو (١٧٠١ ـ ١٧٥٤) صاحب المسرحية المليئة بالهجوم على الاقطاع (التلاميذ The Scholars وكوا أو (١٧٦٥ ـ ١٨٣٠) صاحب (حلم القاعة الحمراء The Dreams of The Red Chamber) .. وبصفة عامة نلاحظ ان اغلب كتاب هذه الفترة اللامعين كانوا من الروائيين والمسرحيين ، اذ أدى الاهتمام بهذين الفنين كامتداد لازدهارهما الشديد فى الفترة السابقة .

مع حرب الافيون عام ١٨٤٠ بدأت المرحلة السادسة والاخيرة فى تاريخ تطور الأدب الصينى وانتهت بحركة مايو عام ١٩١٩ ، ولم تتح الاضطرابات الكثيرة التى اعترت هذه الفترة فرصة ازدهار للادب ٠ اذ أعقبت حرب الافيون عام ١٨٤٠ ثورة تابينج (١٨٥١ ـ ١٨٦٤) ، كما استغرق الصراع الدامى ضد المستعمرين الأعوام الممتدة من ١٨٩٩ حتى ١٩١١ حيث سقطت أسرة تشنج ، ورأس صن يات صن أول جمهورية فى تاريخ الصين . وسط هذه الاضطرابات المتزايدة بدأ الأدب يتخلى عن كثير من اهتماماته ليلاحق التطورات السياسية ويساهم فى معركتها . واحتلت الكتابات السياسية مكان الصدارة فى لوحة انتاج تلك الفترة .. واهتم الناس بكتابات لين تسى ـ هسو ، تشانج بنج ـ لن ، ليانج تشا ـ تشو التى شاركت فى المعركة بحق .

أما الرواية والمسرحية فاننا لا نستطيع أن نعثر على نماذج جيدة كثيرة منها فى تلك الفترة ، غير أنه جدير بالذكر ان نقول انه بدأت فى تلك الفترة المبكرة ترجمة كثير من الروايات والمسرحيات العالمية الى اللغة الصينية على أيدى أشهر مترجمى هذه الفترة لين شو وووتاو اللذان عرفا الشعب الصينى بحق على كافة عطاء المعرفة الانسانية فى تلك الفترة .

واخيرا ، يمكننا القول بأن الأدب الصينى القديم من أكثر الاداب ثراء بنماذجه الشديدة العراقة فى شتى مجالات الابداع الفنى ، وأنه استطاع عبر التاريخ أن يحمل لنا صورة واضحة الأبعاد لكافة المراحل الاجتماعية التى مر بها الشعب الصينى حتى اليوم .. وانه رافق بحق خطى تطور كافة القوى الاجتماعية فى هذا المجتمع العريق الحضارة .

صبرى حافظ





يقدمها :

محمّد العواني

*** العروبة « الجزائر » :**

فى العدد الثانى من هذه المجلة التى صدرت حديثا فى الجزائر الشقيقة مقال بقلم « **عم نور** » عن « الموسيقى الشعرية » بداه بتعريف الموسيقى ثم قال أن الشعر العربى يخضع لموسيقى مطردة مبنية على قواعد صوتية خاصة تجعل له سمتا وشكلا يمايز النثر ويخالفه . ويوضح أن الايقاع الموسيقى للشعر يتحقق « **بتكرار الوحدة فى كل بيت من أبيات القصيدة** » معتمدا فى وزنه على تكرار وحدة صوتية يتتابع فيها المتحرك والساكن لا على التوالى ويمثل لذلك بأوزان بحر الرمل « **فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن** » أو أن يكون تتابع المتحرك والساكن على التوالى ومثاله أوزان بحر الرجز « **مستفعلن مستفعلن مستفعلن** » .

والكاتب يقرر أن الوزن فى شعرنا العربى ليس صفة شكلية بل انه يتجاوز الشكل الى الروح « **فهو الذى يرغم الشاعر على اختيار الالفاظ الملائمة لموضوعه وتحقيق الانسجام المتكامل بين المظهر الخارجى والمضمون** » .

ثم يدحض رأى الذين يظنون أن الشعر العربى يعتمد على موسيقى الوزن الظاهر ، مبينا أن فيه موسيقا داخلية تنتج من مخارج الحروف ويستشهد على ما يقول بذكر كثير من الامثلة .

***

عدا ذلك توجد عدة أبحاث منها « التربية وأغراضها » بقلم **محمد الصالح مرسول** ، و « أضواء على القيم المادية والروحية » وترجمة لحياة واعمال « أحمد بن يحيى الونشريسى » أحد شخصيات الجزائر الشهيرة بقلم سليمان الصيد وعرضا لكتاب « **معذبو الارض** » تأليف الدكتور « **فرانكر فانون** »

ومن شعراء العدد « محمد العوضى سلام » وقصيدته « **سماد الدوحة** » .

ولا يسعنا الا ان نحيى هذه المجلة ونهنئ أسرة تحريرها ونتمنى لها التوفيق والازدهار لتحقيق رسالتها السامية فى خدمة اللغة العربية وآدابها .

***

*** المعرفة « الجزائر » :**

وهذه المجلة تصدر فى الجزائر الشقيقة عن وزارة الاوقاف الجزائرية ويتضمن هذا العدد مقالا عنوانه « **مكانة لغتنا وحاجتها الى التيسير** » بقلم «عبد القادر زبادية» نوه فيه بأن اللغة فى كل مجتمع يمتد أثرها الى جميع ميادين حياته خصوصا الاقتصادية منها والسياسية . وبعد أن يشرح الكاتب أثر اللغة فى كل من هاتين الناحيتين يوضح أن رجال القانون الدولى يقررون أن عناصر الدولة التى تستوجب حقيقة وجودها والاعتراف بها هى « **الشعب واللغة والوطن** » ويستنتج من ذلك أن على كل دولة أن تكون لها لغة قومية خاصة بها ، اذ أنه من الصعب أن نستعمل لغة أجنبية ونأخذها وحدها وأن ننجو من أثر الاخطار التابعة لها على الكيان القومى للامة وشعورها الوطنى .

ويضيف الكاتب أن اللغة ككل كائن حى يصيبها الضعف كما يصادفها الازدهار حسب تقدم الامة وتأخرها ويستدل على ذلك بأن اللغة اليونانية لم تستطع ان تثبت وتصبح عالمية الانتشار والتعامل بها الا فى أيام عز الشعب اليونانى وتفوقه

على بقية الشعوب ويطبق هذا على لغتنا العربية مقارنا بين وضعها الحالي ووضعها في القرون الوسطى ·

ويستطرد المقال مبينا أن علماء اللغات نظروا الى اللغة العربية على انها لغة قديمة تغلب عليها صفة الخصب في النواحي الادبية وأنها لم تندثر كما اندثر غيرها من اللغات السامية كما احتوت على كثير من المفردات والتعابير ولما امتازت به من قدرة على « **الاشتقاق والنحت اللذين أضفيا عليها صفة المرونة مما جعلها قادرة على أن تتسع لكل حاجياتنا العلمية والعملية كما اتسعت لحاجياتنا الادبية على مر العصور** »

ثم يتساءل الكاتب ماذا اخترع وأنشىء ولم تستطع اللغة العربية أن تعبر عنه ؟ وبعد أن يرد على من يتهمونها بالجمود يتناول نقطتين هامتين تعوقان — في رأيه — تعلمها : احداهما تتعلق بالشكل اذ « **أن اللغة تبلغ درجة الكمال حين تتخلص من الاعراب الذى يستوجب تغيير أواخر الكلمات تبعا لتغير موضعها في الجملة** » ويطالب مجامعنا اللغوية بأن تعمل بشكل جماعي للتغلب على هذه الصعوبة · والصعوبة الاخرى في تعلم اللغة العربية هي الخط وتتمثل في أن « **الشكل الذى يبين الحركة يكتب منفصلا عن الحرف** » ·

ويضيف أيضا الى عيوب الخط العربي « **تغير شكل بعض الحروف حين يتغير مكانها في الكلمة ، وكثرة التنقيط على الحروف** » مما يوقع القارىء في ارتباك حينما ينسى بعض النقط ·

ثم يرد الباحث على من يقولون ان تغيير الخط العربي يؤدى الى انفصالنا عن تراثنا القديم ، بأن هذا التراث « **يعاد طبعه باستمرار** » وأن ما نتناوله اليوم منه ما هو الا صورة من مخطوطات قديمة في شكل وتبويب جديدين ·

وبعد ان يطالبنا بتطوير لغتنا لتساير التطور الحضاري يذكر ان « **الشعب الصيني قد اختصر وبسط كتابة لغته** » بالرغم مما للصين من تاريخ طويل مجيد ، وان روسيا السوفياتية « **لم تنبذ لغتها لما فيها من صعوبات تفوق صعوبة لغتنا** » بل أدخلت عليها تعديلات تبغى بها تيسيرها وتسهيلها ·

***

ومن مقالات العدد « **تاريخ المؤامرة على فلسطين** » والاسلام وحرية الفكر » وعرض لكتاب « **عالم بلا فاقة** » الذى يعالج فيه مؤلفه « جورج هوفمان » مدير الصندوق الخاص التابع للامم المتحدة المشاكل التى تواجهها البلدان الناشئة التى تشكل « العالم المتخلف » ·

وقصة العدد « نبضة قلب » لرائد القصة البوليسية « أدجر آلن بو » ترجمها عن الانجليزية « حنفي بن عيسى » ·
ومن شعراته « محمد العيد آل خليفة » وقصيدته بعنوان « **من وحي الثورة والاستقلال** » ثم قصيدة للشاعر « **مفدى زكرياء** » بعنوان « **ان للشعر حرمة فاحفظوها** » القاها في مهرجان الشعر العربي الخامس الذى عقد في شهر نوفمبر من العام الماضي بمدينة الاسكندرية ·

● **الافق الجديد « الاردن »**

تطالعنا هذه المجلة بمقال عن « **الذات الحضارية في شعر ت · س اليوت** » بقلم محمد عادل تفاحة فيبين أن الشعر الانكليزي الحديث مدين بوجوده الى مدرستين شعريتين أولاهما : مدرسة الميتافيزيقيين التى سادت انجلترا في القرن السابع عشر ، والاخرى مدرسة الرمزيين المنتشرة في فرنسا في القرن التاسع عشر ·

***

ويرى أصحاب المدرسة الاولى ان الحياة بما فيها من شقاء وسعادة وقبح وجمال تصلح مادة خاما للشعر على حين يرى أصحاب المدرسة الثانية ان الشعر المعاصر يعتمد على الايجاز والبلورة والتخلص من العنصر الخطابي والقصصي والتعليمي ، حتى يكون أشبه شيء بالموسيقى ويبعث في السامع حالة ذهنية قريبة الشبه بالشدة الصوفية ،
ويمضى بنا الكاتب ليوضح لنا أن الشعر عند هذا الفريق يعتمد على التهكم والنقد اللاذع ·

ويسير المقال مبينا ان « **ازراباوند** » و « **هيوم** » من الشعراء الذين ظهروا من بين هاتين المدرستين وانهما قادا ثورة عنيفة ضد الحركة الرومانطيقية المتفشية في انجلترا في نهاية القرن الثامن عشر ووصفاها بالانحلال والضبابية ·

ولذلك أمكن أن نجد الفكر والادب ينقسم عندهما الى « **رومانطيقي يجب مهاجمته وكلاسيكي يجب التبشير به** » ·

ونتج عن هذا الاتجاه ان الشاعر أخذ يستعمل الرموز المستوحاة من الاحلام والهواجس ومن الغرائز وبخاصة الجنسية منها وانه استمد مادته وتشابيهه من العقل الباطن بالاضافة الى ما تعلمه الشعر الحديث من الافكار الماركسية والفلسفية الوجودية ويضيف الباحث ان « **أودن** » و « **سبندر** » و « **ماكنيس** » و « **دى لويس** » و « **أمبسون** » وشعراء آخرون غيرهم تتلمذوا على « اليوت » وتأثروا به من ناحية القالب والاسلوب لا من ناحية المبدأ والنظرة الى الحياة ، ويمكن تعليل ذلك بأن اليوت كانت له ظروفه الخاصة التى جعلته يستعمل في قصائده المبكرة التعريض بالوسط الذى عاش فيه والتهكم بالحضارة القشرية والمجتمع المسفسط اللذين عرفهما في بوسطن ولندن ·

وبعد ان يحلل قصيدة اليوت « الارض الخراب » التى نشرت عام ١٩٢٢ يقرر « **ان شعراء هذا الزمن لا مناص لهم من التعمية لان حضارتنا التى تلعب دورها في احاسيس الشعراء كثيرة التعقيد شديدة التنوع** » وهذا يتطلب من الشاعر أن يتعمد الايجاز واستعمال الاشارة حتى ولو أدى ذلك الى ارهاق اللغة حتى يتمكن من التعبير عما بداخله ·

ويتناول المقال ما نشره اليوت من قصائد أخرى وينتهى الى انه بعد ثلاث سنوات على نشر قصيدة « الارض الخراب » ظهرت له « الرجال الجوف » وهذه القصيدة زادت من شهرته والتفاف الشعراء الشباب حوله ونادوا به معبرا عن الحضارة الحالية الزائفة ·

وفي هذه المجلة أبحاث أخرى منها « باحثة البادية » بقلم بثينة جرداني ، ونيتشه ومفهوم السوبرمان بقلم عماد جمهور و « الشك قنطرة اليقين » بقلم رئيس التحرير « أمين شنار » و« تاريخ العرب في فلسطين » و « الانسان العقائدي » . ومن المقالات « نبوءة الفجر » و « دور العقيدة في الحياة » والشعر والقصة لهما نصيب وافر في هذا العدد فهناك من الشعراء عمر الاميري ، وجميل علوش ، ويوسف العظم ، وابراهيم العلم ، وموسى صرداوي وقصيدة مترجمة عن الشاعر الامريكي فروست ومن القصص قصة بعنوان « الاله القديم » مترجمة عن الكاتب الايطالي « بيرنديللو » وقصة بقلم أيوب طه ..

***

*** العلوم « بيروت »**

يستهل الدكتور عمر فروخ هذا العدد ببحث عن « مراحل القياس في تاريخ اللغة العربية » بين فيه أن نشأة اللغة بألفاظها وتراكيبها لا تخضع لنظام منطقي أو اتجاه عقلي وانما تخضع للحالات النفسية والاجتماعية للانسان عامة وكل جماعة من الجماعات اللغوية خاصة . ويعلل لذلك بأن المنطق أثره قليل في سك الكلمات وبناء التراكيب عند أمن اللبس في نقل المعنى المراد من القائل الى السامع .

ويفسر معنى القياس بأنه « **انتقال الانسان في لغته من المنطق الى الموسيقى** » ويبين أن هذا القياس مر في تاريخه بأطوار ثلاثة ويشرح باسهاب في هذا المقال طورين منها .

والطور الاول هو ذلك الذي سبق تاريخنا وفيه خرجت لغتنا من أن تكون سامية الى ان تصبح عربية . ويسمى الباحث الطور الثاني بالجاهلي وفيه تعرضت اللغة العربية للتحلل من بعض قواعد الطور الاول ويرى الباحث أن هذين الطورين كانا عربيين خالصين خضعت في أثنائهما اللغة العربية لعبقرية العرب وحدها والذوق العربي وحده ، لذلك فان اللغة التي رويت لنا منهما « **كانت اللغة البادية البعيدة عن عوامل العجمة** »

ويتناول المقال بايجاز الطور الاخير بعد الاسلام ويسميه بالطور الاعجمي ويوضح أن من مبررات القياس في هذا الطور « **كان طروء اللحن على اللغة العربية من تكاثر غير العرب في البلاد الاسلامية** »

ويذكر الباحث أثناء الكلام عن الطور الاول كثيرا من الامثلة — ومنها حروف المضارعة — لتدعيم ما يراه ويبين أن الذوق العربي منذ الزمن الابعد اختار أن يفتح هذه الحروف وأن القاعدة اللازمة في حرف المضارعة عند العرب هي الفتح فقط قياسا لازما بحيث لو وجدنا أي استعمال يخالف ذلك فانه يكون شاذا لا قياس عليه وغير ملزم للغتنا الفصحى في شيء الا ما ورد من فعل واحد هو « اخال » فاننا نكسر فيه حرف المضارعة .

ويمضي متحدثا عن القياس في الطور الجاهلي فيذكر أنه في الجاهلية القريبة منا خالف العرب المنطق في اللغة ومن ذلك كلمة « أشياء » فقد منع العرب صرفها لا لسبب ظاهر او خفي مما أدى الى تعثر اللغويين والنحاة في تخريج منعها .

ولا يتناول المؤلف في الطور الاسلامي الا ما كان من أمر القياس في العصر العباسي فيرى أن المسلمين ارادوا أن يجعلوا من علم اللغة علما كعلم الفقه وعلم الكلام ويوضح انه اذا أمكن للنحو والصرف أن يضبطا بقواعد واسعة النطاق أو ضيقته فان « **اللغة نفسها لا يمكن أن تخضع للقواعد المصنوعة** » لانها من نطاق الاستعمال المتأثر بالعوامل النفسية والاجتماعية .

ويستنتج المؤلف من عرضه لهذه الاطوار « **أن تطور اللغات صعودا وهبوطا يبدأ مع نشأة اللغة** » ولايتوقف مادامت اللغة تروى حكاية أو كتابة .

***

اذن فمن واجبنا أن نقبل كل تطور داخلي يجعل من الاوجه المتفقة فيما بينها قواعد عامة كأن تكون علامة الرفع واو أو نونا أو ضمة ظاهرة أو مقدرة وأن نقبل الشواذ التي هي بقايا القاعدة الأصلية كالواو في عمرو والفتحة والضمة والكسرة التي تأتي قبل الهمزة في كلمة « امرىء » اننا في هذا الحال لا نعرب الراء قبل الهمزة في مقرىء كما نعربها اليوم في كلمة « امرىء » . كما اننا نقبل ايضا الاحوال التي شذت في الجاهلية قبل اختلاط العرب بغيرهم على أنها شواذ عن القاعدة كمنع كلمة « أشياء » من الصرف من غير أن نمنع كلمات غيرها قياسا عليها مثل كلمة أسماء وأزياء وأبناء الخ .

ويعالج المقال نقطة أخرى هي أنه اذا كانت لغتنا تمتاز بقدرتها على الحياة وتعريب ما هي بحاجة اليه فان واجبنا ألا نحملها على قواعد اللغات الاجنبية اذ أنها في صلتها بالسامية ليست كاللغات الفرنسية والايطالية والانجليزية في صلتها باللاتينية أو الجرمانية ويدعم الباحث هذا الرأي بما مثل به من كلمة « صرافوس » اليونانية فان العرب احتاجوا الى هذا اللفظ أثناء صناعة تبديل العملة في الاسواق وقطعوا منه علامة الاعراب اليونانية وجعلوا بدلها علامة الاعراب العربية .

والكاتب يقف هنا ليتساءل عن قيمة العمل الذي يقوم به مجمع اللغة العربية في وضع المصطلحات العلمية والفنية ، ويجيب بأن عمل المجمع نافع للغة العربية غير ضار بها « **لان هذه المصطلحات التي تعرب أو تولد في المجمع ستظل من حيز العلم وقاموس أهل الاختصاص وقل أن تنزل الى ساحة اللغة اليومية** » .

وبعد أن يذكر من هذا النوع أمثلة « كالدالة الصريحة » و « الغلاف الهندسي من الصنف الثاني » و « المتسلسلة الاسية » يبين انها تعابير لا صلة لها مطلقا بلغتنا اليومية ويقول ان الواجب علينا « **ان نقبل كل هذه المصطلحات وان كان بعضها بعيدا عن المعنى اللغوي المقصود لان الاستعمال هو الذي سيقربها في النهاية الى المعنى المراد** » .

ويرى الدكتور الباحث أنه يحسن برجال العلم أن يتوسعوا في هذه المصطلحات لما فيها من تسهيل لطريق العلم كما يحسن بالأدباء والكتاب أن يقتصدوا في التسامح في القياس لان « **لغتنا العربية خاصة ليست لغة للتخاطب فحسب بل انها مجلى حضارة وثقافة أيضا وسياج حول وحدة ثقافية وحول شعور سياسي** » .

ويقرر المقال في النهاية أنه : « **كلما كانت الاسس اللغوية أشد ضبطا واقل تفرعا وأوضح صلة بالقديم فان وحدة الشعوب المتكلمة بتلك اللغة تكون أصح وامتن واظهر .**

ومن أبحاث هذا العدد « **الرمزية والشعر المعاصر** » لصبري حافظ ومقالين عن «**النجوم العربية**» و «**دروب السماء**» للدكتور عبد الرحيم بدر و « **علمية المنهج بين غالي شكري وسلامة موسى** » لصلاح عيسى وترجمة للشاعر كعب بن مالك الانصاري بقلم يحيى الجبوري و « **علم الجمال في خدمة الانسان** » بقلم بشير زهدي و « **هل المقامة قصة ؟** » بقلم أنطون زكا الى غير ذلك من الابحاث والمقالات التي احتواها هذا العدد .



تقدمها:

الدكتورة فاطمة موسى

في الوقت الذى يحتفل فيه العالم بمرور أربعمائة سنة على مولد شاعر المسرح الأول وليم شـــكسبير ، ما زال مزيد من الاصوات يرتفع فى أماكن متفرقة فى انجلترا وامريكا منكرة على ذلك الممثل النكرة المولود فى مدينة صغيرة كستراتفورد على نهر الافون ، لأب لا يعرف القراءة والكتـــابة أن يكون صاحب تلك المؤلفات العبقرية التى خلدت اسم الشـــاعر الانجليزى طوال أربعة قرون من الزمان وينقسم « الخوارج » فى هذا الباب الى فريقين ، فريق يذهب الى أن مؤلف هذه الأعمال هو كريستوفر مارلو مؤلف دكتور فوستوس قرين شكسبير فى المولد ، وكان شاعرا « جامعيا » تلقى العلم فى جامعة كمبريدج وقتل فى عراك سنة ١٥٩٣ وكانت وفاته المبكرة من أسباب لمعان نجم شكسبير ، يذهب هذا الفريق الى أن مارلو لم يقتل ولكنه فر وظهر فى لندن تحت اسم شكسبير الممثل ، ولا يجد أصحاب هذا الرأى تأييدا كبيرا ، خاصة وأن أحد كبار المتحمسين له وهو صـــحفى أمريكى قد أنفق كثيرا من المال سنة ١٩٥٦ ليحصل على اذن السلطات الانجليزية بفتح قبر مارلو مؤكدا انه سيجد فيه من الوثائق ما يثبت رأيه ، فلما فتح القبر لم يعثر فيه على غيـــر الرمال ، أما الفريق الآخر فيذهبون الى أن اسم شكسبير ليس الا اسما مستعارا للسياسى الفيلسوف فرانسيس بيكون ، وأن الوزير العالم الذى وضع المنطق التجريبى فى القرن السابع عشر قد اتخذ من الممثل المتواضع ستارا لأعمال المسرحية ، وقد ازداد عدد أفراد هذا الفريق بمرور الوقت وارتفع صوتهم فى أخريات العام الماضى بمناسبة الاستعداد للاحتفال بذكرى ميلاد شكسبير على هذا النطاق الواسع .

وفى أغسطس من العام الماضى تكونت لجنة فى انجلترا وأمريكا للمطالبة بفتح قبر شكسبير فى ستراتفورد عسى أن يجـــد الباحثون فى القبر مخطوطة أو أثرا من أى نوع يقطـــع الشك باليقين فى هذا الموضوع ، ونشرت جريدة التيمس اللندنيـــة رسالة بهذا المعنى فى ٣٠ أغسطس وقد صدق عليها عدد من الكتاب وعلى رأسهم دونالد كار رئيس تحرير مجلة **الماضى والمستقبل** وعميد أنصار فرانسيس بيكون ، وقد أيدهم فى هذا الطلب كثير من أنصار شكسبير المتحمسين وعلى رأسهم لويس ماردر المشرف على تحرير مجلة **شكسبير نيوز لتر** « شـــهرية تصدر من جامعة كنت بأهيو Shakespeare Newsletter بالولايات المتحدة » .

ويحمل عدد سبتمبر سنة ١٩٦٣ من هذه المجلة مقالا عن موضوع فتح قبر شكسبير يحمل تلخيصا لأهم الرسائل التى نشرتهـــا جريدة التيمس تعليقا من القراء على هذه الفكرة فقد استنكرها الأستاذ دوفر ويلسون وأيده فى ذلك الشاعر ت.س اليوت ، ورأى غيرهما من القراء أن الاعتداء على حرمة القبور جـريمة شنعاء لا تمت الى البحث التاريخى بسبب ، وذكرهم البعض باللعنة المنقوشة على « شاهد » القبر « فلتحل اللعنة على من تسول له نفسه أن يثير (يزعج) هذا الراقد من سباته » .

ويذكر الكاتب أنه منذ ثمانين سنة تقريباً قامت فى انجلترا ضجة مماثلة وكان الطالبون بفتح قبر شكسبير من أصـــناف شتى ، فمنهم المهتمون حينئذ بنظرية شاعت فى ذلك الوقت تربط بين حجم المخ وشكل الجمجمة وذكاء الانسان وقدراته الخلاقة ، وكانوا يريدون التحقـــق من أن رأس شكسبير على شكل قبة حقا ـ كما تظهر فى الصورة المعروفة له ـ ويمكن أن تحوى مخا ضخما قادرا على انتاج تلك الروائع كلها ، وغيـرهم يريدون المقارنة بين الصورة والجمجمة ، ويذهب الـــكاتب ـ ساخرا ـ الى أن بعض الخـــوارج كانوا يأملون أن يكشف القبر عن جمجمة فى حجم البيضة تثبت أن مخ شكسبير عاجـز عن تأليف هذه الأعمال !

وقد رفضت الكنيسة حينئذ الاذن بفتح القبر ، وها قد عادت الاقلام تطالب بالشىء نفسه وان ذهب الكثيرون الى التأكيد بان

السلطات المدنية فى مدينة ستراتفورد لن تسمح بذلك لأنها قد اتخذت من « مولد شكسبير » تجارة رابحة اذ يزور بيت شكسبير ما لا يقل عن ¼ مليون زائر فى السنة ، يدفع كل منهم شلنين أجرا للدخول الى جانب ما ينفقه الزوار فى شراء الصور والتذكارات والقهوة والشاى وغيرهما من المأكولات والمشروبات أثناء الزيارة .

ولكن ماذا يؤمل الباحثون أن يجدوا فى قبر على ضفاف نهر الأفون بعد مضى ما يزيد على ٣٥٠ سنة على دفن صاحبه ؟ يأمل بعضهم أن يكون الشاعر قد دفن فى تابوت من الرصاص وفى هذه الحال قد تحفظ الجثة حتى اليوم ، وهذا فرض بعيد الاحتمال، ويذهب آخرون الى أن العادة قد جرت فى ذلك العصر على القاء بعض أبيات التأبين على قبر الميت والقاء المخطوطة فى القبر ، وقد يجد الباحثون بقايا مخطوطة من هذا القبيل فى قبر شكسبير ، وهذا احتمال بعيد أيضا لأن مثل هذه التربة الرطبة كفيلة بافسادها فى أقل من نصف هذا الوقت ! ولعل من أطرف الحجج التى سيقت تأييدا لفتح القبر انه من الممكن التحايل على اللعنة المرصودة عليه بأن توكل مهمة فتحه الى عدد من النساء، لأن كلمات اللعنة موجهة بصيغة المذكر « عليه اللعنة من الخ ... » فاذا فتحت القبر امرأة فلا حرج عليها !

وفى العدد الأخير بين أيدينا من مجلة **شكسبير نيوز لتر** تقرير عن محاضرة ألقاها الاستاذ روز A.L. Rowse وهو مؤرخ من اكسفورد أصدر تاريخا لحياة شكسبير وطبعة لسونيتاته فى الشهور القليلة الماضية ، وقد ألقى هذه المحاضرة فى شيكاغو فى ٢٨ ديسمبر الماضى ، ونعى على الانجليز سوء استقبالهم لكتابه وادعى لنفسه أنه قد توصل الى الحل النهائى بالنسبة لجميع المشاكل المتعلقة بالسونيتات فقد كتبت فى مجموعتين وكلها مهداة الى الايرل أوف سوثهامبتن الشاب وأن هذا الشاب كان الراعى الوحيد لشكسبير ولم يتخذ الشاعر لنفسه راعيا سواه ، ويذهب المؤرخ الى أن المشكلة الوحيدة التى لم يعثر لها على حل حتى اليوم هى مشكلة « السيدة السمراء » The dark Lady of the Sonnets التى ورد ذكرها ولم نستطع الكشف عن شخصيتها حتى اليوم، ويذهب روز الى أن المؤرخين وحدهم هم القادرون على حل المشاكل المتعلقة بالتأريخ الأدبى ، ويسخر من جهود رجال الأدب فى هذا الميدان ، ويضرب لذلك مثلا مشكلة دين شكسبير وهل كان كاثوليكيا أم من البروتستانت ، فلو أن رجال الأدب تصدوا لهذه المشكلة لأخذوا ـ فى زعمه ـ يعدون المرات التى ذكر الشاعر فيها الديانتين فى مسرحياته ليحددوا على أساس الغلبة الى أى الفئتين ينتمى الشاعر ! أما المؤرخ فطريقته بسيطة مؤكدة ، يقصد الى الوصية التى تركها شكسبير ويستدل منها على ديانة الشاعر ، لأن **الديباجة** تختلف فى الحالتين !

ويذهب المحرر الى أن المؤرخ لم يأت بأدلة جديدة بالنسبة لمشكلة السونيتات ولكنه قد رجح كفة فريق دون آخر من الباحثين فى هذا الموضوع .

***

وتصدر فى لندن مجلة نصف شهرية مختصة بمشكلة نسبة أعمال شكسبير اليه أم الى غيره من معاصريه وتسمى Shakespeare Authorship Review وتصدر عن جمعية بنفس الاسم

وفى العدد الأخير من هذه المجلة عرض لعشرين نقطة هامة يعتبرها المنكرون لشكسبير أول دامغة على صدق موقفهم ، فقد نشر الدكتور ماردر Marder محرر **شكسبير نيوز لتر** فى نوفمبر ١٩٦٢ تحديا لكل من تسول له نفسه الاجتراء على انكار وجود شكسبير الشاعر أن ينشر حجته وسيتولى هو الرد عليهم بالدليل القاطع وجمعت الأسئلة فى خلال سنة وتولى نصير شكسبير المتحمس الرد عليها ، ونشرت المجلة جملة الأسئلة والردود والتعليق عليها فى هذا العدد الأخير ، وقد أسدت بهذا خدمة جليلة الى الباحثين فى هذا الميدان : لا لأن الردود أو التعليقات قد أتت بجديد فى سبيل حل هذه المشاكل الأدبية والتاريخية بل لأنها جمعت فى مقام واحد ما ورد فى مواضع متعددة من كتب أو مقالات متفرقة فأضحت وثيقة هامة لايستغنى عنها أى دارس لهذا الموضوع ، ومن هذه الأسئلة ما يأتى :

١ ـ هل نعرف معرفة مؤكدة أن الممثل ويل شكسبير Will Shakespeare (وهذا الهجاء كما ورد فى عقود ووثائق متعلقة بالمسرح الذى عمل فيه شكسبير ممثلا وشريكا) **كتب خطابات لأى انسان فى أى موضوع ؟**

وكان الرد : **لا الا أن هذا يسرى على كثيرين من رجال عصره ولذا فعدم وجود مثل هذا الخطاب لا يثبت شيئا .**

وقد علقت المجلة على هذا بأن هناك رسائل كثيرة من العصر الاليزابيثى وبأن الرسائل الواردة فى قصائد شكسبير كرسائل اهداء أو غيره تدل على اسلوب مهذب يكاد ينتمى الى رجال البلاط .

٢ ـ هل هناك أى وثيقة تدل على أن ويل شكسبير تعلم فى مدرسة أو جامعة أو على يد معلم خاص ؟

وكان الرد : لا ، ولكن ليس لدينا أى سجلات من ستراتفورد فى ذلك الوقت ، وكلها قد اختفت ولكن فى ذلك الوقت عين فى تلك المدينة ثلاثة مدرسين من اكسفورد ، وكان المدرس فيها يتقاضى عشرين جنيها فى السنة (!) فى الوقت الذى كان المدرس فى ايتون يتقاضى عشرة ! ولابد أن شكسبير فى صباه درس على أى منهم .

٥ ـ هل العمل كصبى جزار يمكن أن يؤدى بانسان الى أن يصبح أعظم مؤلف درامى فى العالم ؟

الرد : لا لو أن هذا كان تدريبه الأوحد ، ولكن الكاتب الذى روى عن شكسبير أنه عمل صبى جزار هو نفسه قال انه كان يميل بطبيعته الى الشعر والتمثيل ، وأن مسرحياته لاقت نجاحا وانه كان فى شبابه مدرسا فى الريف ، فاذا قبلنا قصة «الجزار» وجب علينا قبول قصة « المدرس » .

وتمضى الأسئلة على هذا المنوال ويجد المعلق دائما حجة يقلل بها من قيمة الرد وكلها تعتمد على اختلاف هجاء الاسم وعدم ورود أى اشارة فى العقود والشكاوى التى تتضمن اسم شكسبير الى أنه شاعر أو مؤلف ـ بل كلها قاصرة على أنه ممثل وشريك فى فرقة مسرحية ولعل السؤال الثالث عشر هو أهمها جميعا وأكثرها وزنا ، وهو :

١٣ ـ بماذا تعلل أنه لم يرد الينا سطر واحد كتبه أى من معاصرى شكسبير فى تأبينه ، فليس هناك دليل واحد على أنهم اعتبروا وفاته شيئا يستحق التعليق .

الرد : قد يكون السبب أن شكسبير مات فجأة ـ وهذا واضح من وصيته ـ وقد دفن قبل أن تنظم له أى احتفالات أدبية ، وعندما وصل خبر وفاته الى لندن كان الوقت قد فات ـ

اما فى حالة بين جونسون وبيكون فقد أشرف أصدقاء كل منهما على اصدار كتاب تأبين لهما ، وليت شكسبير كان له مثل هذا الصديق .

وتعليق المجلة على هذا بأن خبر وفاته كان يمكن أن يعرف فى لندن فى ظرف أيام ، وكان فى سنة ١٦١٦ بقية من ثمانية شهور فيها يتسع لظهور عدد كبير من قصائد الرثاء كما حدث فى حالة بيكون١٦٢٦ ولكن الظاهر أن رجال الادب فى عصره لم تهزهم وفاة « الممثل شكسبير » فى شىء .

فصلية شكسبير Shakespeare Quarters

(فصلية تصدر عن الجمعية الأمريكية لدراسات شكسبير وتطبع فى نيويورك) فى العدد الأخير من هذه المجلة (صيف ١٩٦٣) عدد من البحوث القيمة لا علاقة لها بشكسبير نفسه أو حياته بل تدور كلها حول أعماله ــ ولعل هذه المجلة هى أهم المجلات الأكاديمية التى تختص بدراسات شكسبير ، ويحوى عدد الصيف من كل عام ببليوجرافيا شاملة لما صدر عن شكسبير فى العام السابق ، والببليوجرافيا فى هذا العدد تكاد تحتل نصف صفحاته وتورد مع تعليق مختصر ما نشر فى هذا الميدان سنة ١٩٦٢ من ترجمات وبحوث ومقالات فى جميع أنحاء العالم وتحوى ١١٥٩ مادة ، الا أن الأستاذ المشرف عليها يقرر متواضعا أنها ليست شاملة تماما ويهيب بالباحثين فى كل اللغات أن يخطروا الهيئة القائمة على تصنيف هذه الببليوجرافيا فى جامعة كاليفورنيا بكل ما يتناهى الى علمهم من منشورات تختص بشكسبير ، مساهمة منهم فى اخراج ببليوجرافيا أشمل فى السنوات المقبلة .

وفى نفس العدد بحث قيم عن رمز المسرح والتمثيل فى مأساة هاملت وكاتب البحث أستاذ بجامعة انديانا بالولايات المتحدة وبحثه مثال للاتجاه الاكاديمى المعاصر فى دراسة مسرحيات شكسبير ككل موحد لا ينفصل فيه النص عن المسرح الذى مثلت عليه ، والجمهور المتفرج الحاضر أثناء التمثيل ، فقد شهدت الدراسات الشكسبيرية طفرة موفقة منذ طرح الباحثون عنهم ما كان سائدا فى القرن التاسع عشر من دراسة شخصيات شكسبير كما لو كانوا أشخاصا حقيقيين لا شخوصا يظهرون على خشبة المسرح فى اطار درامى معين هذا الاتجاه الذى أدى فى النهاية الى اخضاع هذه الشخصيات الى منهج التحليل النفسى الفرويدى وكأن نص المسرحية اعتراف مريض على سرير التحليل !

لقد وضعت الدراسات الحديثة الامور فى نصابها اذ أدخلت فى حسابها أن النصوص المكتوبة التى وصلت الينا لا يمكن فهمها أو تقييمها أو الاستفادة منها على المسرح كما يجب الا بتخيل الظروف المحيطة بها فى التمثيل على مسرح بالذات هو المسرح الاليزابيثى وهو يختلف جوهريا عن المسرح كما نعرفه فى مصر اليوم فشكسبير لم يكتب مسرحياته لتقرأ ولم يخطر بباله يوما أنها ستكون مادة للقراءة بعد مرور قرون من الزمان ، وهو لم يعدها للنشر بالمعنى الذى نعرفه اليوم ، بل طبعت من النسخ التى يستعملها المثلون ، ومن المعروف أن طبعة الكوارتو Quarto الأولى لكثير من عيون مسرحه لم تكن مقسمة الى فصول أو مناظر مما يجعل باب الاجتهاد مفتوحا لكل مخرج حديث .

وقد كتب شكسبير مسرحياته لمسرح بالذات ولفرقة تمثيلية بالذات « فصلت » الأدوار لتناسب أفرادها ، فمن الحقائق المعروفة للجميع أن أبطال شكسبير أصبحوا بمرور الزمن رجالا فى منتصف العمر ثم فى خريفه فمن روميو الى هاملت الى مكبث وعطيل الى لير وهذا تبعا لتقدم عمر الفتى الأول فى الفرقة ، وليس هذا الا مثال بسيط لاهمية هذه النظرة

وفى هذا البحث عن رمز المسرح يعالج الكاتب ذلك التشبيه الشهير الذى ورد مرارا فى أعمال شكسبير ، وهو تشبيه الحياة الدنيا بالمسرح والناس فيها بالمثلين ، يقوم كل منهم بدوره حينا ثم ينفض الجمع ويسود الظلام ، ولم يكن شكسبير أول من ابتكر هذا التشبيه الذى كان سائدا منذ عصر النهضة ، ولكنه استخدمه فى كثير من مسرحياته حتى صار يقرن باسمه دائما ولعل أشهرها تلك المقطوعة من مكبث التى تعبر خير تعبير عن تفاهة الحياة الدنيا وخيبة أمل البطل فيما سعى اليه من مجد وسلطان ، وهى الأبيات التى يصيح بها عند سماعه عويل النسوة لوفاة زوجته وشريكة آماله .

ما الحياة الا خيال يسير (متحرك)

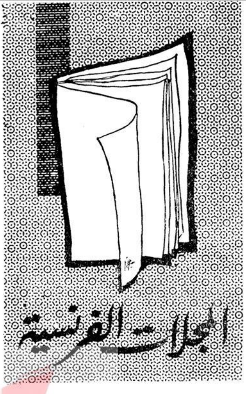
ممثل ، لبان يزهو ويجعجع حينا على المنصة ثم يتلاشى صوته ولا يسمع .

ويذهب الكاتب الى أن مأساة **هاملت** ليست الا توسيعا لهذا التشبيه حتى يشمل المسرحية كلها ، وهو يلفت نظر القارىء الى أن المسرح الذى مثلت عليه الرواية أصلا كان يسمى The Globe وهى كلمة تعنى العالم وتفيد معنى الكروى ، وفى هاملت يشاهد المتفرجون فى مسرح « العالم » دراما تمثل أمامهم وفى داخل الدراما كثير من عمليات التمثيل ، فهاملت **يمثل** دورا فى بلاط السينور اذ يتظاهر بالجنون وغالبية شخوص الدراما يمثلون أدوارا مختلفة فى مراحل مختلفة من المأساة بينما بقية الشخوص يمثلون « دور » المتفرج .

ويشير الكاتب هنا الى موقف المتفرجين الحقيقيين فى المسرح اذ يشاهدون المثلين يمثلون أدوارا داخل أدوارهم ، فالممثل الذى يقوم بدور العم مثلا يتظاهر أو « يمثل » أمام البلاط أنه حزين لوفاة أخيه ، وفى لحظة من لحظات « التمثيل » تظهر لنا حقيقته فى مناجاة . وبقية الشخصيات يتأرجحون بين قطبين فى علاقاتهم وموقفهم من بعضهم البعض فالواحد منهم اما ممثل أو متفرج فى « مهزلة » ما يدور فى بلاط السينور .

وهكذا تلعب « المسرحية من داخل المسرحية » دورا هاما فى وصول الشخصيات المصطرعة الى **التنوير** عن حقيقة نفوسها وعن صورها فى نظر الآخرين ، وتنقلنا هذه المسرحية الى مرحلة جديدة فى الحدث اذ ينتاب كلا من الأم الخائنة وزوجها شعور ممض بالاثم وقد شاهدا جريمتهما « تمثل » أمامهما ، ولكنهما يمضيان فى تمثيل دورهما المرسوم كملك وملكة لايعيبهما شىء ، أما هاملت فتنقله من أزمة الشك « والتمثيل » ليعرف الحقيقة الى أزمة اليقين « والتمثيل » من أجل الانتقام .

ويمضى الكاتب فى تحليل فصول الرواية جميعها وأبيات شكسبير فيظهر كيف تتضمن أبيات المأساة فى جميع مراحلها الاشارة الى هذا التناقض والتناظر فى نفس الوقت بين الحياة والتمثيل ، وليذكر القراء ان كلمة act بالانجليزية تعنى يفعل كما تعنى يمثل ، والدراسة هنا دراسة نصوص دقيقة لا مجال لتفصيلها هنا ليثبت فى النهاية أن المسرح أو «التمثيل» بالنسبة لشكسبير = الصدق أو الحقيقة .



يقدمها :

السيد عطية أبو النجا

*** جوانب جديدة من كتابات فرانز كافكا**

تهتم فرنسا فى هذه الايام بصفة خاصة بكافكا مؤلف رواية « القضية » الشهيرة . وكافكا كاتب تشيكوسلوفاكى دون مؤلفاته باللغة الالمانية ، ولد فى براغ يوم ٣ يوليو ١٨٨٣ ومات مريضا بالسل بمصحة Kierling بالقرب من مدينة فيينا فى ٣ يونية ١٩٢٤ ، وجمع بين الثقافات السلافية والالمانية والعبرية ودرس بالجامعات الالمانية وحصل منها على دكتوراه فى القانون .

وهو والكتاب Brod, Werfel, Rilke ينتمون الى مدرسة براغ التى تتميز بميلها الى الميتافيزيقيا وبحرصها على تصوير جوانب الحياة الواقعية والشاعرية ، فهى مدرسة تجمع بين الحلم والتهكم والوضوح المنطقى ، ولذا نجد أن كافكا يصف عالم الاحلام فى واقعية دقيقة كما يتضح ذلك من قصة « وصف كفاح » التى تبدأ بدرس فى الرقص يتلوه انتقال فجائى لبطل القصة الى اليابان حيث يمر بتجارب روحانية رهيبة ، وقد نشرت أجزاء من هذه القصة بمجلة Hyperion سنة ١٩٠٩ وابتداء من عام ١٩١٠ أخذ كافكا يكتب مذكراته التى نشر جزء منها فى عام ١٩١٣ بعنوان « تأملات » ولم تلق هذه المذكرات اى نجاح رغم اصالة أسلوبه وشاعريته وروعة جرسه كما لم يقبل الجمهور على بقية مؤلفاته ، ولم يقدره حق قدره الا فئة قليلة من صحبه . وفى سنة ١٩١٤ مر كافكا بتجربة عاطفية أليمة ثم هزته الحرب العالمية الاولى بأهوالها ، وكان كافكا أيضا تعسا فى عمله كما ساءت العلاقات بينه وبين أسرته ثم أصيب بالسل وطرد من عمله وعولج بمستشفى « كيير لينج » ولكنه تعرف سنة ١٩٢٤ وهى السنة التى مات فيها « بدورا ديمانت » التى غمرته بحبها وحنانها فقضى معها أسعد فترة فى حياته قبل أن يطويه الردى . ولقد كان للحياة القاسية التى مر بها كافكا أثرها فى مؤلفاته التى يغلب عليها طابع اليأس والشك ، ومن أهم هذه المؤلفات « القضية » ، و « أمريكا » ومذكراته والامثال ، ومن الجدير بالذكر أن « الامثال » تختلف عن غيرها من المؤلفات اذ تنمّ عن ايمان هذا الكاتب بأن فى الانسان شيئا خالدا لا يموت وبأن العالم تسيره فكرة سامية ولقد كان لمؤلفات كافكا وخاصة « القضية » أثرها الهام فى الادب الحديث وخاصة الوجودية الذى يصور انسانية سادها اللا معقول القلق والخوف من الموت بأسلحة الدمار الحديثة وتقطعت فيها الاسباب بين الفرد والمجتمع ، ولاول مرة تقوم فرنسا بنشر جميع مؤلفاته وقد عهدت دار جاليمار بهذه المهمة الى السيدة مارت روبير ، وكان لهذا النشر الاثر الكبير فى توضيح واكمال الفكرة التى سبق أن كونها الرأى العام الفرنسى عن هذا الكاتب . فقد ظهرت جوانب جديدة مشرقة من شخصية هذا الاديب وخاصة وهو فى شرخ الشباب اذ كان عندئذ يقبل على الحياة ومسراتها ويتصنع فى كتاباته ويقلد أسلوب المدرسة التعبيرية الذى كان يتخذ مقام الصدارة فى احدى مجلات الطليعة الالمانية واسمها Kunstwart ورغم انه ولد ونشأ فى براغ فلقد كان يعتبر نفسه المانيا فى طباعه وعقليته وثقافته وطريقة تفكيره ومسلكه وكان يكن اعجابا كبيرا لجوته ، يتمثل به ويحاول فى نفس الوقت الا يقلده تقليدا أعمى ، ثم تمر السنون فينطوى كافكا على نفسه شيئا فشيئا ويتخلص رويدا رويدا من الأسلوب التعبير ، حتى اتخذت كتاباته أسلوب « المحاضر » التى تدمج الانسانية البغيضة التى صورها فى قصة

« القضية » وقد قامت مجلة Les Lettres Françaises في عددها الصادر في ٢٦ مارس ـ ١ ابريل بنشر خطابين لم يسبق نشرهما من قبل وحديث مع السيدة مارت روبير ، ويسعدنا ان نقدم للقراء نص الحديث الكامل الذى دار بينهما وبين محرر المجلة المذكورة س . لوترنجير .

قدم لوترنجير السيدة مارت روبير للقراء قائلا :

لقد كان لمارت روبير الفضل الاول في تغيير الفكرة التى كانت سائدة عن كافكا في فرنسا ، ولقد اكتملت جهود هذه الناقدة بقيامها بترجمة واصدار جميع مؤلفات كافكا . لقد التقيت بها في دارها وهى تترجم الصفحات الاخيرة من مجلد يحوى مراسلات للكاتب سيظهر في المجموعة الكاملة لمؤلفاته ووجهت اليها السؤال التالى

س ـ هل تستطيعين أن تصفى لى الصورة التى ظهرت بها قصص كافكا ؟

ج ـ لقد عرفت قصص كافكا كما تعلم بطريقة عشوائية فنشرت له في حوالى ١٩٢٨ أول قصة عنوانها « التحول » التى كان لها أثرها الحاسم في اعطاء الصورة التى عرف بها كافكا في فرنسا ، وهذا شيء مؤسف اذ أن هذه القصة رغم أنها تحوى كثيرا من الصفات التى تميز فن كافكا الا أنها لا تعد من القصص التى تمثله تمثيلا كاملا ، بل ان كافكا نفسه كان لايحبها ولم يكن كثير التحمس لنشرها بينما اغتبط لنشر قصص اخرى مثل طبيب الريف Ein Landarzt أو « المستعمرة الاصلاحية » .

كان كافكا يعتبر أن خاتمة قصة « التحول » غامضة ليس من الهين قراءتها ، وهذا شيء دهشت له كثيرا فهذه القصة تتسم بوضوح كامل ودقة متناهية ، ولعل الشيء الذى كان يضايقه هو الجانب الذاتى الخالص للموقف الذى وصفه رغم أن هذه الذاتية شيء أساسى في القصة . فقد كانت « التحول » أشد صلة بنفسه من قصة « طبيب الريف » ، ولهذا عالج الكاتب نفس الموقف في القصة الأخيرة بموضوعية أكبر . وبقدر ما استطاع كافكا ان يصدر حكما ايجابيا على مؤلفاته . رأى في قصة « الحكم » نموذجا للجمع بين هذه المواقف الذاتية التى كان يصفها وبين الواقع الموضوعى الذى لم يقبل كافكا يوما أن يبتره أو يقلل من أهميته . ولهذا نجد أن الاسلوب الذى اتبع في نشر قصصه كان له أثره في الطريقة التى فهم بها هذا الكاتب . ان دراسات فقهاء اللغة وكاتبى سيرة كافكا الالمانيين وخاصة Klaus Wagenbach وقد مكنتنا من تحديد التواريخ التى أتم فيها كتابة مؤلفاته .

ان التتابع الزمنى هو الذى يكشف لنا وحده عن تطوركافكا في أسلوبه ولغته في حوالى ١٩١٢ ، وان قيامى بنشر جميع مؤلفاته سيوضح هذا التطور اذ سيتمكن القارىء من مقارنة فترتين أساسيتين من الابداع لدى كافكا « انى أرى شخصيا مرحلتين هامتين في انتاج كافكا ولكن قد يرى البعض ان هذه المراحل أكثر من اثنتين ان تقيدوا بالفروق الدقيقة . »

سؤال ـ هل يمثل مجلدا Recits هاتين الفترتين ؟

جواب ـ لقد خطرت لى هذه الفكرة في بادىء الامر ولكنى وجدت من العسير تحقيق التوازن بين المجلدين ، ولهذا جمعت كل الكتابات التى ظهرت وكافكا على قيد الحياة من ناحية والاخرى التى نشرت بعد موته من ناحية أخرى ، فهناك من الاسباب ما دعاه أن ينشر بعض القصص دون الاخرى وهذه الاسباب جلية واضحة في النصوص نفسها ، وانى لارى شخصيا أنه من الممكن أن نعتبر أن كافكا لفظ الى حد ما كل مالم ينشره ، وقد يهم القارىء الفرنسى مثلا أن يعرف أن وضع الفواصل بين الكلمات يلعب دورا حاسما في قصص كافكا بينما تنعدم هذه الفواصل في القصص التى نشرت بعد موته .

سؤال ـ هل من الممكن تحديد سمات أسلوب كافكا في كل من هاتين الفترتين .

جواب ـ ان أسلوب كافكا وهو شاب يكاد يختلف تماما عن أسلوبه في المرحلة الثانية . لقد ترجمت قصة « وصف معركة» وهى تثير مشاكل في الترجمة لايمكن مقارنتها بالقصص التى كتبها كافكا وهو ناضج ، فأسلوبه وهو شاب مشبع بالتعبيرية وخاصة بأسلوب مجلة من مجلات الطليعة اسمها Kunstwart كانت ذائعة الصيت حينذاك بين الكتاب والشبان المطلعين ان أسلوب Kunstwart يتسم بالتصنع والغرابة بشكل لا نجد له نظيرا في المجلات الاخرى ، ولقد تأثر كافكا بهذا الاسلوب فترة طويلة وادى ذلك احيانا الى غموض كتاباته ، ولكنه استطاع أن يتخلص تماما من الاغراب في الاسلوب . ويسود الاعتقاد أن تطور أسلوب كافكا حدث سنة ١٩١٢ عندما كتب قصة « الحكم » Das Urteil التى تعتبر ثورة حقيقية ، اذ تجرد الكاتب فجأة تجردا تاما من نفايا التعبيرية واتخذ أسلوبه طابعا كلاسيكيا خالصا يتسم بالوضوح وهو الاسلوب الذى لازمه بعد ذلك .

سؤال ـ لنقف الهوينى عند هذه الفترة يجب أن نتعمق في شرح هذا التحول الفجائى والانتقال من التصنع في الكتابة الى التجرد الساخر في الاسلوب واتخاذ الاسلوب الادارى الجامد والتمسك به تمسكا أصبح من مميزات كافكا . هل كانت لطبيعة الحياة في براغ حينذاك وما بها من حواجز اجتماعية ودينية أثرها في الازمة التى عاناها كافكا وجدانيا والتى غيرت طريقته الفنية تغيرا جذريا ؟..

جواب ـ لقد كان كافكا وهو شاب المانى خالص فلقد انكب على دراسة الادب الالمانى في جامعة براغ الالمانية وانخرط في منظمة طلابية المانية ذات طابع تحررى وكان الانشاء الادبى بملؤه حماسا . كان يفكر في الرقص ومصاحبة الفتيات « ان الخطابات التى كتبها في شبابه تكشف عن جوانب مجهولة في شخصيته » ويحب الملابس الفاخرة « لقد ظل طوال حياته انيقا » ولحسن الحظ ان الجانب الفكرى لم يطغ على على شخصيته ، فكانت لا تخلو من الاستخفاف ، كان أقرب الى الطالب الالمانى الذى يعالج الكتابة وهو في مقتبل العمر منه الى ذلك الشخص الذى تطور اليه فيما بعد أى ذلك الانسان الوحيد المنفى « والضيف على اللغة الالمانية » . لقد كان يراسل Oscar Pollack الذى اثر على تكوينه تأثيرا كبيرا والذى كان صديقه المقرب منذ أيام المدرسة الثانوية ، وهذه الخطابات

ثم عن اهتمامه الكبير بجوته ، لقد كان كافكا يحاول أن يستفيد من الاثار الادبية لهذا الكاتب الالمانى الكبير دون أن يؤثر ذلك على كتاباته . وعندما ذهب الى المانيا بادر بزيارة فيمار Weimar حيث عاش جوته وتتبع أثار ذلك العملاق الذى هام به اعجابا .

ان هذه المرحلة من حياة كافكا قد غابت عن الاذهان بينما سادت عنه الفكرة التى تصوره كشخص جدى بطولى وهى الصفات التى تميز بها بعد نضجه . لقد كان الادب يشعره بانه المانى كما كانت الحركات الاجتماعية تغذى هذا الشعور ، غير أنه شعر تدريجيا بشذوذ وضعه ، ولا شك أن هذا الشعور ولدته بعض تجاربه الاجتماعية .

ومن الجدير بالذكر أن كافكا الذى كان حساسا يذوب أسى لكل امتهان يعانيه قد أحس باستحالة وضعه ، غير ان هذا لم يقلل من حبه للادب الالمانى ولم يعتقد يوما أن هذا الادب شىء صعب المنال عسير التحقيق .

خطاب لكافكا لم يسبق نشره

كتب كافكا الى صديقه أوسكار بولاك فى ٦-٩-١٩٠٣ يخبره بانه سيرسل اليه كل ما ألفه منذ بدء حياته الادبية الى ذلك التاريخ ، ويطلب منه أن يقرأها ويدلى اليه برأيه فيها .

وفيما يلى نورد بعض الفقرات الهامة التى اشتمل عليها ذلك الخطاب الذى لم يسبق نشره من قبل .

« اننى سأعد لك طردا يضم جميع ما كتبته الى تلك الساعة سواء أتى منى ذلك أم أتى من الاخرين . ولن ينقص هذا الطرد سدى ما يتعلق بطفولتى (١) (ها أنت ترى أن الشتاء ألقى على بكلكله منذ كنت غرا صغيرا) ، وسيحوى طردى هذا حتى الاشياء التى فقدتها ، والاشياء التى أراها عديمة القيمة فى مجموعها ، ثم مشروعاتى المقبلة ، فالمشاريع تمثل بلادا بأكملها فى نظر من يملكها ، بينما يرى الاخرون رمالا وهباء . كما تحوى هذه الكتابات مالا أستطيع أن أطلع عليه أحدا ، وحتى ولو كان ذلك الشخص هو أنت ، فالمرء يرتعد وجلا عندما يتجرد من كل شىء ويحس باصابع تلمس جسده العارى ، حتى ولو كان المرء قد جثا على ركبتيه طالبا من صاحب تلك الاصابع أن يفحصه . سأعطيك اذا كل ما بقى لى ، وأنا أجهل قيمة ذلك كله ، ولا أدرى هل ستقبل ذلك ، وتقول لى الشىء الذى انتظره منك فى هذا الشأن أم لن تقوله اننى لا أريد أن أعرف رأيك فى ، اذ أن هذا الراى يجب أن أنتزعه منك انتزاعا ، وانما أريد شيئا أبسط وأصعب من ذلك فى نفس الوقت ، اود أن تقرأ هذه الصفحات ، حتى ولو فعلت ذلك الامر على مضض ، أو بدون مبالاة .

« ان أغلى شىء أملكه وأقواه لا تنبعث منه سوى البرودةرغم ما فيه من حرارة الشمس لكننى أعلى أن الدفء والحياة سيتسربان الى تلك الاشياء عندما يقع عليها نظر انسان غيرى واننى لاقول ان « الدفء والحياة » سيدبان فيها ، لان ذلك شىء أكيد مثل قول القائل : « ان ما تحس به من شعور رائع فى حد ذاته ، ولكن اذا صار هذا الشعور متبادلا اكتسب قوة وفاعلية » .

ويختتم كافكا خطابه بهذه العبارة الرقيقة التى لا تخلو من تصنع فى أسلوبها : « اننى أقتطع من قلبى جزءا ، واغلفه فى عناية ونظافة ببضعة ورقات مخطوطة ثم أضعه بين يديك » .

المسرح

من المسرحيات التى تجتذب اهتمام الجمهور فى فرنسا هذه الأيام مسرحية « طرطوف » التى ألفها « موليير » فى القرن السابع عشر ، والتى تمثل حاليا بمسرح الاوديون ، ومسرحية « سيدة البحر » La Dame de la Mer التى الفها ابسن ، والتى تقدم حاليا على مسرح الايفر L'ŒUVRE

ولقد خصص الفيلسوف والاديب الوجودى جابرييل مارسل مقالا قيما لمسرحية « سيدة البحر » نشرته مجلة Les Nouvelles Littéraires فى عددها الصادر فى ١٢ أبريل ١٩٦٤ ، ننقل للقراء أهم ما جاء فيه :

« لم يسبق لى بتاتا مشاهدة « سيدة البحر » التى مثلت لماما فى باريس ، وكنت قد قرأتها فى الماضى مرة واحدة ، واحتفظت منها بذكرى غامضة . فكل ما اذكره هو ان تلك المسرحية بدت لى لاول وهلة مشبعة برمزية بالية ، ولم يدر بخلدى أن اعادة تمثيل هذه المسرحية سيبعث فى نفسى الرضا ، ولكن هذه الفكرة تلاشت عندما شاهدت المسرحية ، اذ تبينت عندئذ خطأ تقديرى

لقد جند ساشا بيتوئف Sacha Pitoëf لمسرحية ابسن هذه نفس المواهب النادرة التى وضعها من قبل فى خدمة تشيكوف خاصة ، عندما أخرج بعض مسرحياته . فساشا بيتوئف استطاع خلال ساعتين ونصف أن ينشر فى مسرح الايفر L'ŒUVRE جوا من السحر لا يشبهه الا ذاك « السحر » المنبعث من الموسيقى السحرية ، مثل موسيقى ديبوسى Debussy ولهذا فقد أحسنت فرقة بيتوئف صنعا عندما عزفت أثناء تغيير المناظر قطعة الـ Sirènes التى تعد جزءا من « الليلة الثالثة » لديبوسى . فهذه المقطوعة تعبر فى الواقع عن الحلم الذى يلازم ايليدا Ellida بطلة المسرحية . وقد يكون من السهل بالطبع الهزء بهذه المسرحية واعتبارها عتيقة لا تتفق مع عصرنا الحاضر (لقد نطق أمامى أحد الطائشين بكلمة عتيقة) بحجة أنها لا يمكن بحال من الأحوال ان تبشر بقدوم برخت ، وبيكت ، ويونسكو كما انى لست متأكدا من أن السيد موريس جرافييه ، وهو من أفضل من أرخوا للمسرح الاسكاندينافى كان عموما على حق عندما قال ان هذه المسرحية « درما قامت على التحليل النفسى ، قبل أن يخرج العلم الذى يحمل هذه التسمية الى عالم الوجود » فنحن لا نقبل هذا الحكم الا اذا أعطينا لكلمة التحليل النفسى معنى واسعا غير محدد . ولكن

---

(١) النصوص التى كتبها كافكا ابان طفولته فقدت عن آخرها .

الأمر الذى يبدو جليا للعيان هو أن هذه المسرحية كانت العين التى نبع منها تيار مسرحى جديد يتمثل فى ميتارلانك أولا ، ثم بشكل اوضح فى جان جاك برنارد ، مؤلف « الدعوة الى الرحيل» و « الروح المعذبة » ، وكذلك لونورمان ، كانت « مجـــذوبة السماء » .

ان هذه المقارنات ضرورية ولكن علينا ان نبحث المسرحية فى ذاتها ، فهى كما قال السيد جرافييه ، الفت ونسقت وصيغت فى قالب سيمفونية ، فما من شخصية ثانوية الا ولها مـــكانها فى هذه اللوحة الكبيرة ، وهذه الشخصيات تسهم جميعـا فى خلق نوع من الطباق Contre-point الذى يبرز التغيرات التى تمر بها نفس ايلدا ، والصراع الذى يمزقها » .

ثم يلخص جابرييل مارسيل المسرحيـــة التى تنحصر فى أن الدكتور وانجل الذى كان يقطن ميناء صغيرة مع ابنتيه بولات وهيلدا ، اقترن بفتاة يتيمة تدعى ايلدا ، ويعـرف الزوج أن امرأته كانت تحب قبل زواجها منه رجلا يجهل اسمه ثم تنتقل الأسرة الى بلدة بعيدة عن البحر ، غير أن الزوجة ايلدا التى لقبها ابسن بسيدة البحر تهيم باليم وافاق البعيدة ، ولهذا فهى تشعر وكأنها تختنق داخل تلك البلدة الجـديدة الـتى تفصلها عن البحر والجبال . ولا تشعر ايلدا بأية سعادة ولا بأى انسجام مع ابنتى زوجها ، ويظل البحر يراود خيالهـا فى يقظتها ومنامها .

وفجأة يعود الفتى الذى أحبته هيلدا قبل زواجها وهو بحار، ويطلب منها أن تبر بالوعد الذى قطعته على نفسها فيما مضى، وذلك بأن تتبعه أينما سار ، ويدعوها ألى هجر زوجها واللحاق به فى ظرف ٢٤ ساعة ، ويوضح لها أنها اذا لم تطعه فلن تراه بعد ذلك اللحظة ، لانه ارتكب جريمة قتل تضطره الى الهروب بعيدا عن المدينة التى تسكنها .

وتفكر الزوجة فى الرحيل مع هذا البحار ، وعندئذ يستعطفها زوجها ، وكلما حاول اقناعها بالبقاء كلما حلا لها اللحاق بالبحار وعندما يفقد الزوج كل أمل فى الاحتفاظ بزوجته يقول لها : « انى أترك لك الحرية التامة فى الاختيار بينى وبينه » وعندئذ فقط تتلخص ايلدا من سحر البحار ، وتقرر البقـــاء بجانب زوجها الذى تشعر انها كانت دائما تحبه رغم ما حدث بينهـا من تباعد مؤقت .

ويحاول جابرييل مارسيل تفسير مغزى المسرحية فيقول :

« هناك مخلوقات تشعر ان البحر هو دارها ، وترى فى الارض منفاها ، ولكن ليس هذا هو المغزى الاخـير لمسرحية ابســن ، فالبحر أعمق من ذلك ، انه لايرمز الى اللا نهائية فقط ، بل الى كل مالايمكن حصره أو ادراكه أو تكييفه مع الحياة المنظمة (ولعل هذا هو الذى يفسر لنا قصة القتل أو يعطى لهـــا مغزى) . كما يمكن القول بأن البحر يرمز الى الغواية فى حد ذاتها بقدر ما تعنى هذه الغواية الخروج على النظام ، وعـدم قبول الثبات . ولكن المسرحية تعلمنا ان الحرية الحقيقية التى يتمتع بها الشخص عند توليه مسئوليـــاته هى التى تمكنه من النجاة من هذه الدوامة » .





تقدمها : نجاة شاهين

الشعر السياسى فى مصر من ثورة عرابى الى الحرب الاولى ١٨٨٢ – ١٩١٤

فى كلية آداب جامعة القاهرة نوقشت الرسالة المقدمة لقسم اللغة العربية لنيل درجة الماجستير فى آدابها ، وكان موضوعها عن الشعر السياسى فى مصر من ثورة عرابى الى الحرب العالمية الأولى – وقد قام بها السيد عبد المنعم تليمة المعيد بالكلية واشرفت عليها الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى رئيسة قسم اللغة العربية بآداب القاهرة .

يقـول الباحث أن ما وجهه الى دراسة الشعر السياسى هو حقيقة تاريخية هامة ، وهى أن النهضة المصرية المعاصرة قامت على أساسين لازمين ملازمين لكل نهضة .

أولهما : صحوة قومية وثانيهما : بعث فنى .

وقد ظهر الأساس الأول فى نشأة الرأى العام المصرى ونموه ، وظهور طبقة المثقفين المصريين ، الذين اشتغلوا بالقضايا الوطنية والاصلاحية .

كما ظهر الأساس الثانى فى احياء التراث العربى القـديم ووضعه نموذجا أمام المحدثين من أدباء النهضة وشعرائها ، وما من شك أن الأساسين متكاملان أثر كل منهما فى صاحبه وتأثر به، وقد قامت الدراسة على بيان هذا التكامل فى حياتنا الفكرية . وقد تعرض للاحداث السياسية والمقدمات التاريخية والفكرية بقدر تأثيرها فى الشعر وتطوره ، أى أنه درس الشعر على أساس أنه نبتة اجتماعية تجمع بين تطور المضمون الوطنى ، والتكامل الفنى فى آن .

وقد فرضت طبيعة الموضوع منهج دراسته .

فقام القسم الأول الذى اشتمل على ابواب ثلاثة ، على أساس المنهج الاجتماعى التاريخى فى رصـد الظاهرات الاجتماعية والتاريخية وتفسيرها وبيان أثرها فى المضمون الشعرى .

وقد عالج الباب الأول الشعر الذى تناول كل قوة من القوى السياسية المحورية فى مصر فى تلك الفترة ، فأفراد فصلا لشعر الثورة ، وثانيا لشعر القصر ، وثالثا لشعر الاحتلال ، وفى فصل الثورة وجد شعر البارودى قد مثل نفسه أكثر مما مثل شعبه ، ورد هذا الى أن الشعر لم ينفعل بالثورة تماما لأنه لم يشعر بها كضرورة قومية ، اذ كان يؤمن بغير العنف ، كما أن طبيعته الارستقراطية أبعدته عن الاحساس المصرى الخالص الذى حملته قلوب أبناء الطبقة الوسطى المثقفة . ولكنه من ناحية لاحظ أن شعره رغم اتسامه بالفخر بنفسه الا أنه يدل على طموح قومى عام ، كما أن بعثه للشعر العربى فى صورته النقية الباهرة يعد فى ذاته صورة من الروح النامى الذى يلوذ بالقديم لأن فيه سر الشخصية القومية وحياتها ، ووجد شعرا قليلا لعبد الله ابن النديم وقصيدة لمحمد عبده ، وشعرهما يتسم بالخطابية والسرد الصحفى ، ولم يحمل سمات فنية أصيلة ، بيد أنه قد عرض له لقيمته التاريخية فى تطور المضمون الوطنى .

وقد درس كذلك شعرا قاله الموالون للخديوى وهو شعر يلعن الثورة والثوار ويمدح توفيق ، ويبكى الاسـكندرية ، وينسب خرابها الى عرابى ، ويرحب بالانجليز وقد مثل ذلك الشعر « ردة » من ناحيتين ، الأولى ردة فى انحراف المضمون الوطنى والثانية ردة فنية أصابته بالزخرفية والتهافت .

وتناول الفصل الثانى شعر « القصر » وقد ظهر القصر كقوة سياسية مناوئة للروح القومى ، عندما استسلم توفيق للانجليز وفصل نفسه عن ركب اليقظة النامية وحكم فى ظل الانجليز عبر السنوات العشر الأولى من الاحتلال وهى فترة موات على الصعيد بين القومى والفنى فى آن واحد ، ولذلك رأينا المديح السياسى فيها يرتد الى عصور الانحطاط ، ولا يوغل فيصل الى عصـور القوة السياسية والفنية فى القرون الاسلامية الأولى .

وتأتى فترة من حكم القصر أسماها فترة « محالفة القـوى الوطنية » يتحول القصر فيها الى مزار وطنى واصبح عبـاس الثانى زعيما وطنيا وليس صاحب قصر تقليدى وحملت المدحة السياسية لصاحب القصر آمال الشعب فى الحرية والجلاء واتجه الشعراء الى الأمير الزعيم فرحين باتجاهه الوطنى ، وعقدوا عليه كبار الآمال ولكن عباس تحول فى سنة ١٩٠٧ الى صف الانجليز وتنكر للوطنيين فاصيب الناس بخيبة أمل لانقلابه ، وتحول غناء الشعراء الى لوم شديد وتقريع له على خيانته ، وفى كل هذه الأثناء كان شوقى حبيس القصر ناطقا بلسان صاحبه ، ورأينا ذلك فى شعره الذى ارتبط بالمواقف السياسية للقصر حتى قيام الحرب الأولى .

وفى الفصل الثالث تحدث عن « الاحتلال » كقوة سـياسية مناوئة لكافة القوى ، لقوة الوطنية المصرية الثانية ، وقـــوة المصالح الأجنبية بعامة والفرنسية بخاصة ، وقوة الســيادة العثمانية على مصر ، واصطنع الانجليز فئة تدافع عن سياستهم ونطق الشاعر أحمد نسيم بلسان تلك الفئة ورأينا شاعرا كولى الدين يكن يسبح بآلاء الانجليز وعلل ذلك بعـــدم مصريته ، وبعرفانه بجميل كرومر عليه وعلى كل اللاجئين الى مصر الفارين من وجه عبد الحميد .

أما الباب الثانى فهو عن الاتجاه الدينى فى الشعر السـياسى ، وقسمه الى فصلين .

الأول ، الوحدة الاسلامية ، الثانى ، العاطفة العربية .

وفى الفصل الأول وجد دعوة الوحدة الاسلامية تكاد تنحصر فى الفكر المصرى فى التعلق بالدولة العثمانية ، واتخذ هذا الأمر مظاهر أربعة فى الشعر السياسى :

الأول : تمسك المصريين المحدثين بالدولة لانهم لم يصطلوا بنار الحكم العثمانى المباشر . الثانى : فزع الشعراء لما أصـيبوا بكارثة الاحتلال ، ورأوا أنهم تعرضوا لنفس الغزو الذى تحاوله الدول الأوروبية الطامعة فى أملاك الدولة فأيقنـــوا أن أوربا المسيحية انما تشن حربا صليبية ليست موجهة الى تركيا كدولة بل هى موجهة الى الاسلام كدين وعقيدة .

والثالث خلق مقابلة بين ما سمى بشرق متخلف وغــرب متقدم ، وظهر فى مصر فريقان من الشعراء يمثلان التيارين .

الرابع : ذهب كثير من الساسة والادباء والشعراء الى أنه لا تناقض بين العاطفة الدينية المتجهة الى الجامعة الاسلامية ، والعاطفة الوطنية المصرية المتجهة الى تحقيق السيادة القـومية واختلطت العاطفتان فى الشعر السياسى .

ودرس الباحث فى الفصل الثانى « العاطفة العربية » فرأى أنها تنبعث أساسا من العاطفة الدينية ، وجاءت فى مظاهر ثلاثة : أولها الدفاع عن اللغة العربية والثانى استلهام الماضى العربى ، والثالث الفزع لكل ما يصيب الوطن العربى .

والباب الثالث فى فصلين تناولا : « الاتجاه الوطنى على أساس أن الوطنية نزعة فكرية وشعور عاطفى ، ومن البديهى أن ينشـأ أولا الشعور العاطفى الذى يوجه ولاء المواطن الى وطنه ويربطه بمختلف العوامل المادية والمعنوية التى تكون ذلك الوطن ، فهذا سابق للنزوع الفكرى الذى يتجه الى الرؤية الواضحة لمصلحة الوطن والعمل على تحقيقها فتناول الفصل الأول التيار الوطنى العاطفى ومثيراته وصوره فى أغانى رفاعة الطهطـــاوى وصالح مجدى ، ثم تناول حركة مصطفى كامل فرأيناها عاطفة خالية من التعقيد والتنظيم السياسى ، ووجدنا أن لهذا التيار الوطنى العاطفى وجوها معينة فى الشـــعر ، الأول حب مصر والتغنى بطبيعتها والحن اليها ، والثانى ، التغنى بالماضى المصرى والاشادة بالآثار المصرية القديمة ، والثالث مناضلة الانجليز .

وتناول الفصل الثانى ، النزعة الفكرية فى التيار الوطنى أو ما أسماه حركة التنوير المصرية ، وكان رفاعة الطهطاوى مؤصلا لحركة التنوير ، ثم محمد عبده ومذهبه وامتـــداده فى مريديه وشيعته من مفكرى التنوير المصريين ، مثل قاسم أمين محررا للمرأة ، ولطفى السيد مقعدا للقومية المصرية .

ولحركة التنوير فى الشعر الحديث أربعة ميادين ، الـكفاح الدستورى ، قضية المرأة ، قضية العلم ، رأب الصـــدع بين عنصرى الأمة والوحدة الوطنية .

وقام القسم الثانى على دعامة المنهج الفنى ، واشتمل على باب من ثلاثة فصول ، يمثل دراسة فنية للنماذج الشعرية التى وردت الفصول السابقة ، وقامت هذه الدراسة على بيان أثر المضمون السياسى فى تقاليد الشعر الفنية وصوره وتعابيره فى نطـاق أربعة أسس .

أولها : مهمة الشعر ووظيفته الاجتماعية ، فوجد أن الشعراء الوطنيين الذين أحيوا الشعر الموروث ، لم ينفصلوا عن تقاليده ومقوماته ، وأن مهمة الشعر القديمكانت التعبير عن مثلالقبيلة ، قد بعثت على أيديهم وأصبحت وظيفة الشعر عندهم التعبير عن أحاسيس الجماعة ، وحمل لواء الدفاع عن قضاياها ، وكانت كل القضايا تتمركز فى محور واحد هو الحيرة التى كانت مصر تعانيها فى بحثها الدائب عن وجهها الحقيقى ، بين الشرق والغــرب ، والقديم والحديث ، وعاش الشاعر الوطنى حيرة وطنه فتعددت الاتجاهات ، وهو صادق مع نفسه رغم هذا التعدد .

وثانيها المعجم الشعرى ، ووقف عند اللفظة وهى الوحـــدة الأولى فى العمل الشعرى من حيث الدلالة القومية والتطــور التاريخى واللغوى ، وسلط الضوء بخاصة على ألفاظ وطن ، وشعب ، وأمة ، ودستور ، فوجد أن دلالتها السياسية قد لونت فى بدء استعمالها بظلال دينية ظاهرة وبألوان من الموروث الأدبى القديم ، ولم يكن هذا الأمر غريبا على التطور السياسى المصرى الذى ظل قسم كبير منه خاضعا لقاموسه الســياسى الدينى ، وثقافته الكلاسيكية ، أما التجديد فى الالفاظ فظهر بوضوح فى الشعر السياسى الذى انبثق من الوعى الوطنى الجديد وصدرت عنه وعبرت عن المطالبة بالجلاء والحرية والدستور ، والهتـاف بحب الوطن ، فالوعى الجديد لم يفن المعجم الشعرى الحديث باللفظة الجديدة فحسب بل بالصورة الجديدة أيضا .

وثالثها التناول الفنى .

وفى هذا الاساس لاحظ الطابع المحفلى الجهير للشعر العربى وخطابيته العالية ، ورأى أن الصحوة القومية المصرية فى القرن الماضى جمع وجهها الأدبى بين نهضة خصبة فى الخطابة السياسية وبعث للشعر العربى فى أصوله الفنية المتوارثة ،ووضحتالعلاقة القديمة بين فنى الشعر والخطابة فى شعرنا الحديث . وكانت ظروف الجهاد القومى قد انشأت محافل كثيرة تخدم النضال الوطنى ، وكان وجود الشاعر والخطيب فى كل تلك المحافل جزء متمما لها . فاذا كان الشعر القديم تأثر بفن الخطـــابة ، فان الشعر السياسى الحديث قد تأثر بفن الخطابة من ناحية وتأثر بفن المقال الصحفى الجديد على الأدب ، من ناحية أخرى . وهنا

ميز بين جيلين من الشعراء . البارودى يقف وحده ممثلا للجيل الاول ، ومثل الجيل الثانى الشعراء الذين حملوا لواء الشعر بعد البارودى أمثال حافظ وشوقى .

وبعد ان قدم الباحث ملخص بحثه . بدأ مناقشته الدكتور عبد الحميد يونس فقال . ان اختيار الباحث لموضوعه كان شائقا وشائكا وذلك لان الشعر فى هذه الفترة كان بمثابة وثيقة تاريخية تعطى الواقع أبعاده النفسية ، ومع هذا فقد بذل جهدا مشكورا واستطاع الى حد كبير أن يجلو هذه الفترة الخصبة من تاريخنا .

ولكنه كان يفضل لو ان السيد عبد المنعم عدل من زمان البحث وجعله يمتد الى دستور سنة ١٩٢٣ حين بدات الادارة الوطنية تنحرف انحرافات معينة .

وقد رد عليه الباحث بأن الحرب العالمية الاولى كانت مرحلة خطيرة تأثر لها العالم كله فضلا عن مصر تأثرا كبيرا وهذا هو السر فى تحديده نهاية بحثه بها .

واخذ عليه أيضا انه لم يهتم بالعاميات رغم أنها كانت وسيلة خطيرة للتعبير فى تلك الفترة .

وتحدث بعد ذلك الدكتور عبد العزيز الاهوانى ، فشكر للباحث جهده الكبير ورجوعه الدائب الى المصادر ومحاولة ربط الشعر بالعصر الذى يدرسه ، ولكنه لم يوافقه على فكرة معجم الشعر ، ففى رأيه أن الشعراء لم يدخلوا هذه الالفاظ الوطنية فى اللغة ولكنهم أخذوها من لغة العصر والصحافة فى ذلك الوقت .

واخيرا تحدثت الدكتورة سهير القلماوى ، فقالت انها بصفتها المشرفة على البحث تعد مسئولة الى حد كبير مع الباحث ، ولكنها لم توافق على المقدمة التى قدم بها بحثه ، وكانت تود لو انها كانت تعريفا بمن سبقوه فى هذا الميدان ، لا مجرد سرد موجز لما جاء فى البحث ، فان ذلك كان سيضفى على الرسالة قيمة علمية وانسانية جديدة ، باعترافه بجهود يجب أن تسجل وتحمد لرواد فى هذا الميدان .

وقد نال السيد عبد المنعم تليمه على بحثه درجة الماجستير فى اللغة العربية وآدابها بتقدير ممتاز .

مدينة الخرطوم تحت الحكم المصرى من سنة ١٨٢٠ الى ١٨٨٥

وفى كلية آداب جامعة القاهرة نوقشت الرسالة المقدمة من السيد احمد احمد السيد احمد لنيل درجة الدكتوراه فى التاريخ الحديث ، وموضوعها هو « تاريخ مدينة الخرطوم تحت الحكم المصرى من سنة ١٨٢٠ الى سنة ١٨٨٥ » ، أى منذ نشأتها وما أصابها من تغير طوال العهد المصرى حتى سقوطها وهدمها على يد المهدية . وقد أشرف على البحث الدكتور محمد أنيس أستاذ التاريخ الحديث المساعد بالكلية .

والحقيقة أن دراسة تاريخ المدن ليس بالأمر السهل ، فالى جانب انه يجب أن يتوفر فيها الالمام بالنواحى السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى البلاد ، وبالأحداث الكبرى التى حدثت بها ، فان تلك الدراسة لابد أن تجنح جنوحا معينا يؤدى الغرض المقصود منه من دراسة تاريخ مدينة بذاتها .

يقول الباحث أن ما زاد من صعوبة موضوعه أن المقالات التى كتبت مباشرة عن مدينة الخرطوم لا يتعدى عددها أصابع اليد الواحدة مما حمل على ضرورة التنقيب فى كل الكتب المعاصرة .

وبخاصة كتب الرحالة والمكتشفين الذين زاروها ورأوا رأى العين كما أطلع على محفوظات القصر الجمهورى بعابدين ، ومحفوظات حكومة السودان ، ووزارة الخارجية بلندن من بين سنتى ١٨٨١ ، ١٨٨٥ ، والموجود منها مجموعة منظمة فى مكتبة جامعة الخرطوم . واستعان علاوة على ذلك ببعض المخطوطات المحفوظة فى جامعة الخرطوم ، ومكتبة محافظة الخرطوم ، ومكتبة تفتيش الرى المصرى هناك وغيرها من المخطوطات علاوة على كثير من الروايات الشفوية للمسنين من سكان المنطقة المحيطة بالمدينة الذين رأوها قبل خرابها بأعينهم ، وذلك بعد اخضاع هذه الروايات للمناقشة ، والتجريح طبقا لقواعد البحث العلمى ، وقد ساعد على هذا وجوده فى الخرطوم خمس سنوات انتهت فى منتصف ١٩٥٨ .

وقد قسم سيادته البحث الى سبعة فصول .

الاول : أفرده للتعرف على عواصم السودان منذ أقدم العصور حتى الفتح المصرى . وتعرض فى هذا الباب لدراسة الدور الذى قامت به أسوان و « وكرمه » و « نباتا » كعواصم للبلاد على الترتيب فى التاريخ القديم ، وكيف صارت « نباتا » عاصمة مصر والسودان أيام ملك النوبة « تمنخى » الذى تولى عرش البلاد سنة ٧٥٠ ق.م وكيف ظهرت دولة جديدة سادت السودان بعاصمتها « مروى » وعند دخول المسيحية البلاد فى منتصف القرن السادس الميلادى ، كانت بالسودان ممالك ثلاث هى « نوباديا » و « مقره » و « علوه » قامت على أنقاض مملكة « مروى » بعواصمها الثلاث التى تقوم الآن فى « فرس » و « دنقلة العجوز » و « سوبا » على الترتيب .

وبعد الفتح العربى لمصر ، اخذ العرب فى التسرب السلمى الى بلاد النوبة ، وانتهى الامر بانتزاع « بنى كنز » الملك « مقره » واعلان استقلالهم فى « دنقله » سنة ١٣٢٣ عن السلطنة المملوكية فى مصر ، كما أنه من المحتمل أن يكون ملك «علوه» وقد نقل عاصمته تحت ضغط الهجرات العربية الى مدينة « كوسة » على مقربة من « وادى الملك » .

وأهم أحداث البلاد فى مطلع القرن السادس عشر هو سقوط مملكة « علوه » نتيجة تحالف تم بين المشيخات العربية فى حوض النيل الاوسط برياسة سلطان « العبد اللاب » وبين سلطان « الفونج » القائم فى اقليم « لمل » فى ذلك الوقت .

والفصل الثانى : تحدث فيه عن دراسة عواصم السودان بعد الفتح المصرى ، وبدأ بالحديث عن أسباب حملة السودان ، واحداث الفتح حتى وصلت الحملة الى «سنار» . وقد اتخذت الادارة المصرية من مدينة سنار مركزا لها مذ حل بها القائد « اسماعيل » فى منتصف يونيو سنة ١٨٢١ ، ولأسباب صحية وقبل حلول شهر يوليو من السنة التالية انتقلت الادارة الى « ود مدنى » وبعد عدة شهور كان لابد من نقلها مرة أخرى ولولا حادث حرق اسماعيل فى «شندى» لكانت هى العاصمة ، وانتهى الامر باختيار الموضع حيث تقوم مدينة الخرطوم لبناء العاصمة الجديدة . والمراجع التى تتناول موضوع الانتقال الى «ودمدنى» وفكرة الانتقال الى « شندى » نادرة سواء فى الروايات الوطنية أو المكاتبات الرسمية .

أما هذه التى تتناول موضوع اختيار موقع مدينة الخرطوم فهى وفيرة ولكنها جميعا تخبطت فى تحديد صاحب الفضل فى

اختيار الموقع ، ولكن الباحث استطاع التوصل اليه من مكاتبات رسمية لمحمد على الى عثمان بك خليفة الدفترداد فى السودان وهو صاحب هذا الفضل ، ثم تحدث عن الدور الذى قام به العرب فى تعمير المنطقة وعلى رأسهم « **الجعليون** » و « **المحس** » وهم أوضح أثرا من الجعليين .

وينتهى موضوع اختيار الخرطوم بمناقشة سبب تسميتها بهذا الاسم ولم يقبل الباحث معظم من تصدوا لهذا الامر من أنه تخريج لغوى لشكل لسان الأرض الذى تقوم عليه المدينة ، والذى يشبه خرطوم الفيل ، وقد حاول محاولة أخرى وهى أن هذه التسمية « دينكاوية » ولكى يعزز هذا الرأى كان لابد من مناقشة ما يمكن أن يكون من علاقته بين قبيلة « الدينكا » القائمة فى جنوب السودان ، وبين منطقة التقاء النيلين ، وهو الأمر الذى كان لابد منه .

وفى الفصل الثالث تحدث عن « **طبوغرافية** » مدينة الخرطوم لتكوين صورة واضحة كاملة عن المدينة التى اختفت فيها الان كل الآثار التى يمكن أن تشير الى معالمها الطبوغرافية القديمة . وكذلك تحقيق أماكن هذه المعالم فى الخرطوم الحديثة لتزداد الصورة وضوحا .

واذا كان عثمان بك قد اختار موضع الخرطوم فان خورشيد بك هو الذى بدأ فى بنائها فى أواخر سنة ١٨٢٩ ، بحى المبانى الحكومية ثم توالى قيام الأحياء فى المدينة ، فظهر حى موسى بك، وحلة المراكبية ، وفريق الرس ، وسلامة الباشا ، والعرضى أو حى الثكنات . واذا كانت الخرطوم فى عهد خورشيد امتدت الى الحدود الخارجية التى أصبحت عليها تقريبا فى آخر الحكم المصرى فليس معنى ذلك أن عمارتها لم يلحقها التغيير منذ ذلك العهد فقد قامت عدة عوامل دفعت عجلتها الى الامام طوال ذلك الحكم ، ومن هنا كان لابد من استعراض هذا التغيير الذى أصاب المدينة حيا حيا ، ودور الادارة فى تنظيم خطة البناء فى المدينة منذ الخمسينات . وفى تجنيب المدينة العيب الذى استمرت تشكو منه طوال الحكم المصرى ، وهو انخفاض سطحها.

واختتم هذا الفصل بدراسة التغير فى تقسيم المدينة فى السنوات الأخيرة من الحكم المصرى .

والفصل الرابع تناول فيه الحديث عن موضوع الخرطوم واقتصاد السودان فدرس أثر قيام الخرطوم فى المراكز التجارية ومحطات القوافل القديمة فى البلاد ، وكان الهادى الى تلك الدراسة أن قيام الخرطوم قد قلل من أهمية بعض الاسواق القديمة ذات الشهرة الكبيرة على عهد سلطنة الفونج مثل بربر وشندى وسنار ، كما زاد من أهمية البعض الآخر مثل القضارف والقلابات ، كما ظهرت بعد قيام الخرطوم مدن تجارية جديدة مثل كسلا ، كل ذلك بينما أصبحت الخرطوم السوق التجارى الأول فى البلاد بل سوق كل المنطقة الممتدة بين وسط افريقية وبحيرة تشاد والبحر الأحمر . وقد كان من ملامح النشاط التجارى فى البلاد طوال الحكم المصرى ما أمكن معه من تقسيم البلاد الى ثلاثة أقاليم تجارية ، يضم الاقليم الأول النيلين الأبيض والأزرق وفروعهما والجزء الشرقى من كردفان ، والاقليم الثانى : دارفور والجزء الغربى من كردفان .

والاقليم الثالث : الحبشة والمناطق المحيطة بالسودان .

والاقليم التجارى الأول ومركزه الخرطوم أهم هذه الاقاليم فوق أن علاقتها بالاقليمين الآخرين قائمة ونشيطة .

وعلاقة الخرطوم بأقليمها التجارى كانت وثيقة للغاية ، وقد استتبع الدور القيادى الذى تقوم به الخرطوم فى تجارة البلاد الداخلية والخارجية ، واهتمام الادارة عموما بوسائل المواصلات أن أصبحت المدينة نقطة الالتقاء لكل طرق القوافل الرئيسية فى البلاد ، كما أصبح النيل يشكل طريقا هاما للمواصلات بين الخرطوم ومصر ، وبينها وبين النصف الشرقى لوسط أفريقية ، الأمر الذى ساعد على جعل الخرطوم مخزنا لكل متاجر هذه الجهة .

وقد حدث التفكير لأول مرة فى ربط الخرطوم بالخارج عن طريق السكة الحديد أيام سعيد باشا ، فلما جاء الخديوى اسماعيل اهتم بالأمر لدرجة كبيرة ، وتوالى وصول البعثات الى السودان لهذا الغرض . وكان محك الخلاف بين هذه البعثات هى أى الطريقتين تمتد فيه السكك الحديد طريق الشمال الى مصر مباشرة ، أم طريق الشرق الى سواكن .

ومن وسائل الاتصال لربط المدينة بخارج البلاد البريد والبرق .

والفصل الخامس خص للحديث عن « مجتمع الخرطوم » وقد قسم السكان الى :

أ) العرب : وهم السودانيون الشماليون ، والمولدون من أم سودانية وأب غير سودانى ، وسكان البلاد من الاجانب غير البيض ممن تشبه ألوانهم ألوان السودانيين ، والمغاربة الذين استقروا فى السودان منذ مدة طويلة قبل الفتح ، وان كانوا أكثر بياضا منهم . وهذا الصنف من السكان يتكون من خليط من كافة قبائل السودان ويضاف الى هؤلاء عدد كبير من الدراويش أصحاب الطرق الصوفية .

ب) العبيد من سكان الخرطوم هم نصف سكان المدينة طوال تاريخها وهم اما ملك للاهالى أوالحكومة أو عبيد محررون، وعبيد الأهالى يعملون فى الخدمات المنزلية العادية أو الأعمال الزراعية ، ومنهم من هو للتسرى ، وعبيدالحكومة هم جندها ، وتراجمتها فى الجنوب والعاملون فى الأشغال العامة ، والعبيد المحررون اما عبيد حررهم سادتهم ، واما زنوج استنفدوا شروط اللياقة فى الخدمة العسكرية .

ح) الترك : ومنهم الترك الأصليون من طبقة الحكمداريين وكبار ضباط الجيش والمديرين وكبار الموظفين فقط ، وأكبر عدد من الترك من غير الترك الأصليين هم المصريون أو « أولاد الريف » كما يعرفهم الأهالى وهم تجار وموظفون فى الحكومة ، وضباط فى الجيش وأصحاب مهن وحرف وعمال فى المصالح الحكومية ، ومربيات لبنات الذوات ، وقد كانت أقوى علاقة بين السودانيين والمصريين كانت بين السودانيين والعمال من المصريين .

د) النصارى : وهم عند الأهالى كل البيض غير المسلمين ، من القبط والأوربيين .

أما الأوربيون من النصارى ، فلم تسلم رحلة من رحلات الرحالة والمكتشفين والوثائق من ذكرهم رغم قلة عددهم فى المدينة ، وقد قسمهم الباحث الى مجموعات حرفية مع الاشارة الى أصولهم الجنسية ، كما أفرد قسم للبعثة الكاثوليكية وتاريخها وقسم لجماعة الرحالة والمكتشفين من المقيمين الاوربيين

المؤقتين فى المدينة . الذين غطوا بكشوفهم رقعة كبيرة من حوض النيل ، ووسائل الخرطوم الناجعة فى تسهيل رحلات هؤلاء الرحالة . وما ترتب على ذلك من ظهور صناعات جديدة بها . وتحدث أيضا عن التمثيل السياسى والقنصلى فى الخرطوم وخصائصه .

وأخيرا حاول تحديد عدد سكان المدينة طوال الحكم المصرى ، ورسم صورة للحالة الصحية والتعليم فى السودان ، وقد أشار الى كل من التعليم الدينى والأهلى والارسالى والحكومى ، وناقش الظروف التى أدت الى بعثة رفاعة الطهطاوى الى الخرطوم .

والفصل السادس ، وفيه حديث عن مركز الخرطوم فى ادارة السودان ويرى الباحث أن السودان لما كان عند ولاة مصرلابعدو أن يكون مديرية من مديرياتها ، فليس للبلاد على هذا الأساس الا عاصمة واحدة وهى القاهرة وهذا ما يحمل على نسبة المركزية واللامركزية الى حكومة القاهرة لا الخرطوم ، وعلى هذا الأساس يكون الحكم لامركزيا عندما يمثل والى مصر فى البلاد حاكم عام يكون همزة الوصل بين السودان والقاهرة ، أماالحكم المركزى فيكون عندما تكون سلطات الحكم مركزة فى القاهرة . وقد تنقل النظام بين المركزية واللامركزية طوال الحكم المصرى بدافع تحسين ادارة البلاد ، وفى هذا الفصل ناقش آراء الكتاب خاصة الانجليز منهم فيما كتبوه عن فساد الحكم المصرى ومنذ أقوالهم ، وبين ما لهذا الحكم وما عليه .

والفصل السابع كان عن نهاية الخرطوم على يد الثورة المهدية فقد كانت لهزيمة « هكس » آثار كبيرة فى داخل السودان وخارجه ، وأعظم هذه الآثار أنها أعطت سياسة انجلترا تجاه المسألة السودانية شكلها النهائى . وقد تحددت هذه السياسة فى مطالبة مصر باخلاء السودان . ولكن مد الثورة لم يمهل غوردون ، فمنذ أواخر مارس أحاطت الثورة بالخرطوم ، وهكذا بقى غوردون بها مدعيا حماية الأهالى .

وبينما الخرطوم تجاهد لفك الحصار ، اذا بقوة كبيرة من حاميتها تهزم فى « **أم حنبان** » . فأرسل غوردون فى طلب بعثة لانقاذه ، ولكن المدينة سقطت فى ٢٦ يناير سنة ١٨٨٥ قبل أن تصل البعثة بيومين . وأفسحت المجال للعاصمة « أم درمان » ،

ولكن لم تكد تمضى خمس عشرة سنة حتى توجهت اليها الأنظار من جديد كعاصمة للبلاد فى الوقت الذى تكون فيه أم درمان مدينة كبيرة ، فيعيشان جنبا الى جنب مكونتان مع الخرطوم البحرية ما تعرف اليوم بالعاصمة المثلثة .

وقد بدأ مناقشة الباحث السيد الدكتور احمد عزت عبد الكريم عميد كلية آداب عين شمس فقال اننا أمام رسالة جادة ممتعة حقا ، ومخلصة فى خدمة القضايا العربية ، واذا كان لنا نحن المصريين من أثر فى السودان فان فى مقدمتها انشاء هذه العاصمة . والحقيقة أننى كلما مضيت فى قراءة الرسالة وقفت على الجهود المضنية فى جمع هذه المادة المتناثرة فى الكتب .

ولكنه أخذ عليه أنه رغم مجهوده الكبير للفصل بين تاريخ العاصمة وتاريخ القطر نفسه الا أن الأمر كثيرا مااختلط عليه ، ومن ذلك الفصل الأول الخاص بالعواصم السابقة فهو ملىء بالأشياء الخارجة عن موضوع الرسالة ، كما اقترح على الباحث تركيز الفصل الأخير بحيث يكون قاصرا على الأمور الخاصة بسقوط الخرطوم فقط .

وتحدث بعد ذلك الدكتور أحمد الحته رئيس قسم التاريخ الحديث بجامعة الاسكندرية ، فقال ان هذا الموضوع يعتبر جديدا فى نوعه وذلك لان تاريخ المدن دراستها عندنا قليلة جدا ، ولعل هذا الرسالة فاتحة توجه الى أهمية هذا اللون من الدراسة ، وقد بذل الباحث ما فى استطاعته ودرس على الطبيعة فى الخرطوم .

وقد أيد الدكتور عزت عبد الكريم فى ملاحظته على تبويب الرسالة وهى تنقية الرسالة من المعلومات الكثيرة الخارجة عن نطاق البحث وان كانت مرتبطة بتاريخ القطر الذى تنتمى اليه العاصمة ، ليكون الموضوع أكثر تركيزا .

كما أخذ عليه أنه ذكر أسماء الاعلام الأجنبية باللغة العربية فقط وكان لزاما عليه أن يذكرها باللاتينية .

وتحدث المشرف الدكتور محمد أنيس فطلب من الباحث أن يقدم ثبتا للمراجع .

وقد نال السيد أحمد أحمد السيد أحمد درجة الدكتوراه فى التاريخ الحديث مع مرتبة الشرف الثانية .



الفكر والأدب قبل ٦٠ سنة



إعداد

أنور الجندى

أبرز احداث هذا الشهر الادبية وموضع اهتمام المجلات الشهرية صدور (الياذة هوميروس) التى ترجمها نظما سليمان البستانى واخرجتها (دار الهلال) فى ١٢٦٠ صفحة كبيرة وقد تناولت الالياذة بالنقد مجلات الهلال « جرجى زيدان » والضياء ابراهيم اليازجى) وانيس الجليس ومجلة الجامعة (فرح نطون)

الياذة هوميروس
ترجمة ونظم البستانى
١ (نقد الهلال) بقلم جرجى زيدان

لما دالت دولة اليونان وقامت دولة الرومان كانت (الالياذة) ى مقدمة مانقلوه الى لسانهم ، وكانوا يترنمون بانشادها ، يتحدون النظم على مثالها · وفعل مثل ذلك أيضا الهنود الفرس والسريان من أهل التمدن القديم ، فلما بزغ نور التمدن الحديث تسابقت الامم الحديثة الى ترجمتها فنقلوها الى الايطالية والفرنسية والانجليزية والالمانية وغيرها نظما ونثرا وعلقوا عليها الشروح التاريخية واللغوية والادبية ·

أما العرب فمع حرصهم على علوم الادب وشغفهم بالشعر وعنايتهم بنقل آداب الهند والفرس والروم الى لسانهم فى أثناء النهضة العباسية ومابعدها لم تكن الالياذة من جملة مانقلوه ·

ومهما يكن من الاسباب التى حالت دون نقل الالياذة الى العربية فانها مازالت محجوبة عن أهل هذا اللسان الى اليوم ونحن فى القرن الرابع عشر لنهضة العرب حتى تصدى صديقنا (سليمان افندى البستانى) لكشف ذلك الحجاب وابراز فتاة اليونان بحلة عربية قشيبة ، فاقدم على عمل تقاعد عنه العرب بضعة عشر قرنا ، وهو واسع الاطلاع فى كثير من اللغات كالفرنسوية والانجليزية والايطالية والفارسية والتركية ، وله المام باللاتينية واليونانية وباللغات الشرقية ، فتصفح ترجمات الالياذة بلغات أوربا ثم توسع فى درس اليونانية ليطالع الالياذة كما نظمها (هوميروس) بلسانه فساعده ذلك على تفهم دقائق المعانى ·

فنظم الالياذة فى نحو (١١٫٠٠٠ بيت) التزم فيها المعنى الاصلى التزاما لم يسبقه اليه أحد من نقلتها الى الالسنة الاخرى واجتنب حوشى الكلام ووحشية ، وضبط الشعر بالشكل الكامل وعلق عليه شروحا قابل فيها بين جاهلية اليونان وجاهلية العرب فى الادب والشعر والاخلاق والعادات ، وأفاض فى ذلك حتى ضمن شرحه أكثر مايعرف عن أحوال العرب فى جاهليتهم وأوائل اسلامهم ·

وصدر الكتاب بمقدمة ضمنها ـ فضلا عن سيرة (هوميروس) والياذته وتحليلهما وتشريحهما ـ أبحاثا جديدة فى أصول التعريب وقواعده ، فتطرق من ذلك الى وصف النهج الذى سلكه فى تعريب الالياذة ·

والمقدمة المذكورة فى نحو ٢٠٠ صفحة ، كل فقرة منها تشيد باقتدار صاحب الالياذة العربية على النظم والانشاء ، واطلاعه على آداب العرب والافرنج وسعة علمه فى التاريخ وآدابه وفلسفته ، وقد ذيل الكتاب بمعجم للالفاظ اللغوية ومعجمين لسائر مواد

الكتاب من أعلام وتاريخ وعلم وصناعة وأخلاق وعادات .. فضلا عن فهارس الرسوم والقوافى فجاء ذلك كله فى كتاب صفحاته ١٢٦٠ صفحة كبيرة .

٢ « نقد الضياء » بقلم ابراهيم اليازجى

أوضاع اللغة واشتقاقاتها جاءت منزهة عن الحشو والتكلف بعيدة عن التعقيد والابهام ، لولا مايكدر شرعتها من كثرة الاعلام اليونانية فيها ، بحيث أنك لاتكاد تقرأ بضعة أبيات منها لايمر أمامك فيها شيء من تلك الاسماء الا فيما ندر ، وربما جاء الاربعة أو الخمسة منها فى البيت الواحد ، وهـذا ولاريب مما يذهب برونق التعريب ويضع مافيه من السهولة والانسجام ،ولاسيما وأن لفظ أكثرها شكس بعيد عن سلاسة الكلم العربية فضلا عن غرابة أوزانها وطول لفظها بحيث ان منها مالايكاد يقرأ بمجرد تتبع حروفه حتى يضبط بالشكل .

والذى عندنا ان هذا هو أعظم الموانع التى صدت العرب عن نقل هذه المنظومة الى لغتهم وان كنا لا ننفى الأسباب الأخرى التى ذكرها المعرب وهى الدين واغلاق فهم اليونانية على العرب وعجز النقلة عن نظم الشعر العربى .

على ان المعرب لم يال حرصا على سرد الوقائع قبل النظم ليتأتى فهمه عند تلاوته ثم شفع ذلك بشرح علقه على الابيات فى كل موضع خفى فيه المراد منها لمجاز بعيد أو اصطلاح خاص

وجملة الامر أنك اذا تصفحت هذا الكتاب وجدت الالياذة التى هى أساسه وعليها بنى التأليف أمرا تافها بالقياس الى ماقدم عليها والحق بها من الشروح التى جمعت فأوعت والتى تدل على فضل المعرب وسعة اطلاعه وغزارة محفوظه ..

٣ ـ وفى نقد (أنيس الجليس)

أقم له النقاد والعارفون بمقادير الرجال حفلة حافلة كانت نادرة الحفلات فى هذه الديار بين تجمع فيها من أولى الفضل ومأبدا بها من دلائل الاعتراف بالنفائس . ولقد كان هذا غاية مايستطاع به مجازاة الفضل فى مثل هذه البلاد ، ولكنها على كل حال مجازاة محمودة نرجو أن تكون مقدمة لغيرها فيجازى كل مجتهد بما ينوه فيه بقدره ويوفى به حقه من الثناء والاعجاب

٤ـ نقد مجلة الجامعة) بقلم فرح انطون

كنا نود لو نقل حضرته الالياذة نثرا لاشعرا ، وبذلك كان كفى نفسه عناء كبيرا لايعرفه الا من عانى الترجمة الدقيقة المراد بها التزام الاصل . فان صعوبة هذه الترجمة أضعاف صعوبة التأليف فى الحقيقة ، خصوصا متى كان المقصود ابراز المادة المترجمة بمتانة وجمال كمتانة الاصل وجماله . وبدون ذلك يذهب التعب سدى ..

المقتطف

فلسفة سبنسر

ماهى الفوائد التى عادت الى العالم الى الآن من فلسفة سبنسر ؟

ان الارتقاء العقلى والمادى اللذين أحرزتهما أوربا وأمريكا منذ خمسين سنة الى الآن مؤلفان من أمور عديدة بعضها يسهل نسبته الى الذين اكتشفوه أو أوجدوه كالتلغراف وسلك الحديد والتطعيم الواقى من الامراض .

وأكثرها يتعذر رده الى الذين أوجدوه ، ومن هذا القبيل أكثر القضايا التى تنير العقل وترشد الى طرق البحث المنتجة . ويظهر لنا أن مقالات سبنسر وكتبه كان لها الشأن الاكبر فى انارة عقول الامم التى قرأتها ، والعقل المستنير يكون أقدر من غيره على جلب المغانم ودفع المغارم .

الهلال

نقد كتاب (المحالفة الثلاثية فى المملكة الحيوانية)

لامين الريحانى

أمين افندى ريحانى نزيل نيويورك من خيرة الناشئة السورية فى الولايات المتحدة ومن أهل الاطلاع على آداب الافرنج وآراء فلاسفتهم المتأخرين ، فتوله له رأى فى السياسة والدين والهيئة الاجتماعية يظهر من خلال كتاباته مهما كان موضوعها . وقد نهج فى الانشاء العربى نهجا خاصا أطلق فيه العنان لقلمه فى نسق لم يسبق له مثل فى العربية ، وقد تحدى فيه بعض كتاب الافرنج ممن يتسابق القراء الى مطالعة كتاباتهم ، وقد كان لبعضهم تأثير كبير فى تهذيب الاخلاق وبث روح الحرية .. على أن هذا الاسلوب من الانشاء لا يزال غريبا على قراء العربية لحداثته ـ ومما ألفه ريحانى افندى فى هذا السبيل كتاب (المحالفة الثلاثية فى المملكة الحيوانية)

وهو كتاب فلسفى انتقادى سبكه فى قالب هزلى ، وجعل الكلام فيه على لسان بعض الحيوانات وضمنه رسوما هزلية تساعد على بيان غرضه من ذلك الكتاب .

ومن هذا القبيل كتابه (المكارى والكاهن) وفيه انتقاد على بعض أحوال الكهنة .

رسائل أبى العلاء

أهدانا الاستاذ مرجليوث المستشرق الانجليزى وأستاذ اللغة العربية فى جامعة اكسفورد نسخة من رسائل أبى العلاء التى عنى هو بنشرها وضبطها منذ بضع سنوات فى اكسفورد مع ترجمة انجليزية وتعاليق وشروح تاريخية وأدبية وترجمة منشئها المعرى ومن يطلع على هذه الرسائل يعرف ما للاستاذ مرجليوث من سعة الاطلاع على علوم اللسان العربى وآداب العرب .

لبيبة هاشم

وقصة قلب الرجل

هى رواية أدبية غرامية تأليف السيدة لبيبة هاشم الكاتبة المعروفة ألفتها خدمة لجمعية السيدات المارونيات التى تشكلت فى القاهرة لتعليم البنات البائسات اللواتى يعجز أهلهن عن الانفاق عليهن . فضلا عما للمؤلفة من سلامة الذوق فى عالم الانشاء .

جرائد ومجلات جديدة

الماضى : جريدة سياسة أدبية (مصر) غازى جهان بك زاده

السعادة العظمى . مجلة علمية اسلامية (تونس الغرب) عبده من الخضر بن الحسين

الاجابة : جريدة تجارية زراعية (مصر) شركة التشهيلات

الصواب : جريدة علمية سياسية (تونس) محمدين فرحات الجمايبى

المنهل : مجلة علمية تاريخية (مصر) عطية حنا

شريف : جريدة سياسية (لاهور) جالب دهلوى

روايات

زواج التوامين (رواية أدبية) تعريب على فهمي الالفى وسيد كامل

فى بيوت الناس (رواية تهذيبية) تأليف (شاب فقير)

اسرار ديوان التعيشى « الرواية ٦ من حديقة الفكاهة »

تاج الملوك : تمثيلية أدبية : تأليف ابراهيم ممتاز

مكارم الاخلاق فى أحوال العشاق : رواية أدبية شعرية : جرجس زكى

ديوان الهمذانى

(بديع الزمان الهمذانى) مشهور بمقاماته التى نسج الحريرى على منوالها ولم نعرف للهمذانى شعرا مجموعا فىديوان حتى عن الشيخ عبد الوهاب رضوان ومحمد شكرى المكى بنشره عن نسخة خطية عند سعادة احمد بك تيمور مصححة بقلم الشيخ الشنقيطى فجاء كتابا فى نيف وثمانين صفحة تحوى نحو ألف وستمائة بيت من الاشعار البليغة وثمنه (خمسة قروش صاغ والبوسطة قرش)

الضياء

كتاب دلائل الاعجاز فى علم المعانى

هذا الكتاب من تاليف الامام العالم العلامة الشيخ عبد القاهر الجرجانى نسجه على منوال صفوة فى علم البيان الذى سماه بأسرار البلاغة وكليهما رشح أقلام ذلك الحبر النحرير بل فيض عباب ذلك البحر الكبير . وقد طبع هذا الكتاب بعد تصحيح روايته يقيم علامتى المعقول والمنقول الشيخ محمد عبده مفتى الديار المصرية والشيخ محمد محمود التركزى الشنقيطى اللغوى المشهور ووقف على تصحيح طبعه وعلق حواشيه السيد محمد رشيد منشىء مجلة المنار بمصر ..

المشرق

الحب والزواج لنقولا حداد

نقد بقلم الاب لويس شيخو اليسوعى

ليس من عادة (المشرق) أن يخوض فى المسائل المتعلقة بالحب والزواج وفى تعريف الكتب المؤلفة منها لان أغلب هذه المصنفات انما المراد بها اثارة الشهوات أكثر منها الكلام فى أمر خطير تعتبره الكنيسة أحد أسرارها العظمى .

والكتاب الذى نحن فى صدده ليس هو من هذا القبيل فان صاحبه تحرى البحث فلسفياً فى شرائع الحب والزوج ومبادئهما الطبيعية والادبية .

وأكثر أبحاث الكتاب تدل على عقل صائب واعتدال فى الحكم يستحقان الثناء ، ولكنا نأخذ على المؤلف بعض أقوال لا نراها صحيحة مثل قوله . أن حب الرجل والمرأة لم يكن يتجاوز التآلف البسيط فى أول الامر ، وانما تساكنا ليتعاونا على العمل لتحصيل الرزق) وزاد ايضاحا حيث قال : « ان أول حب كان بين الرجل والمرأة . وكان فى بادىء أمره مترددايكاد ينعقدحتى ينحل لم ينعقد فينحل وهلم جرا.. » وهو قول باطل يرده العقلوالنقل ، أما العقل فلاننا نعلم ان الزواج ليس هو فقط للمساكنة والمعاضدة بل هو خصوصا لخير النسلوالقيامبتربيته

اما النقل فاننا نجده فى أول سفر التكوين اذ خلق الله حواء وأعطاها زوجة لادم .

تعقيب على الفكر والادب

Caril Rien de Abul-Alae H.B. Koeing طبعة
Bonn 3481 ١٨٤٣

اطلعت على ماجاء فى المجلة عن التراجم التى قام بها المستشرقون لشعر ابى العلاء المعرى ولم اجدا يذكر الكتاب المبين عنوانه بعاليه فقد قام هذا المستشرق بعمل ترجمةوتعليقات نشرها فى عام ١٨٤٣ باللغة اللاتينية ونشر كتابه فى ١٢٨ صحفة وضمنه ترجمة لبعض القصائد ومختارات متفرقة من شعره واعتقد ان هذا كان اول عمل أوروبى لتعريف العالم بالفيلسوف العربى الكبير وقد جاء فى الصفحة ٨ هذان البيتان مدحا له

ابا العلاء بن سليمانا ان العمى أولاك احسانا
ولم ابصرت عيناك هذا الورى لم ير انسانك انسانا

وعلق المؤلف فى الحاشية بذكر بيت لدعبل يقول فيه :

ماأكثر الناس لا بل ماأقلهم الله يعلم انى لم اقل فندا
انى لأفتح عينى حين أفتحها على كثير ولكن لاارى احدا

ولقد وفق المستشرق فى ترجمته لكثير من شعر أبى العلاء واعتقد انه فتح الباب امام من أتوا بعده من المستشرقين ولولا الاطالة ودواعيها لاتيت ببعض ماقام بترجمته .

اننا نعمل فى انحاء العالم العربى لاحياء تراثنا المدفون بلغته الاصلية فهل يتم عملنا هذا حركة مماثلة لاعادة طبع كل ماترجمه المستشرقون من تراثنا واعادة نشره بين الامم بمختلف لغاتهم ؟

لا اشك فى نفع عمل كهذا خصوصا وان اغلب الطبعات قد نفذت ومايوجد منها ثمنه مرتفع .

اعتقد اعتقادا جازما انه ليس من السهل انقاص قدر العرب ومدنيتهم واثرهم فى قيادة العالم . لان هذا الاثر عميق وطيد الاركان ولقد حاولت قوات كبيرة من الشرق والغرب تحطيم هذا التراث الفكرى ففنيت هذه القوى وبادت وبقى الفكر العربى والتراث العربى وأثر العرب فى العالم .

احمد رمزى
سفير سابق بالمعاش